Vincent van Gogh





Welt der Kunst

Kuno Mittelstädt

Vincent van Gogh

Mit zwanzig farbigen Tafeln und sechsundvierzig einfarbigen Abbildungen

Henschelverlag
Kunst und Gesellschaft · Berlin 1985

*Je mehr ich darüber nachdenke, um so stärker fühle ich,
daß es nichts gibt, was wirklich künstlerischer wäre,
als die Menschen zu lieben.*

Vincent van Gogh an den Bruder Theo

Als Vincent van Gogh, der Maler der »Sonnenblumen« und der »Boote am Meer«, des »Postmeisters Roulin«, der säenden und pflügenden Bauern und der leuchtenden Kornfelder, am 29. Juli des Jahres 1890 starb, war von seinen über achthundert Gemälden ein einziges verkauft. Allein sichtbare Auswirkung seiner künstlerischen Anstrengungen, der »Macht zum Schaffen«, wie er es nannte, schien ein durch Entbehrungen und schöpferische Qual zerstörtes Leben zu sein. Jedoch schon zwei Jahrzehnte später war sein Name in allen Hauptstädten Europas bekannt, und die spätbürgerliche Nachwelt feierte sein Werk. Allerdings auf ihre Weise und unter ihrem Blickwinkel, der die Erkenntnis der leidenschaftlichen, für den arbeitenden Menschen Partei ergreifenden Aussage dieses gewaltigen künstlerischen Werkes einengte und so das Bild dieser außerordentlichen Künstlerpersönlichkeit verzerrte. Doch die Größe Vincent van Goghs, der Wahrheitsgehalt seines Werkes hat dies überdauert. Von aufrichtiger Liebe zum Menschen beseelt, strahlt es mit bezwingender Gewalt in unsere Gegenwart, ungebrochen in seiner künstlerischen Kraft und seinem menschlichen Anliegen.
Wie jede große Kunst, so hat auch das Werk Vincent van Goghs seine bleibende Gültigkeit erhalten durch die echte Auseinandersetzung des Zeichners und Malers mit der Welt, in der er lebte und arbeitete. Diese Welt allerdings konnte sich ihm nicht darbieten als eine Welt glücklicher Harmonie und menschlicher Geborgenheit. Es war vielmehr eine Welt, die von tiefen Widersprüchen und Gegensätzen zerrissen war, eine Gesellschaft, in der Ausbeutung und Unterdrückung des einfachen Menschen Prinzipien der Staatsführung waren und aus der, etwas später, Paul Gauguin mit den Worten floh: »In Europa bereitet sich für das kommende Geschlecht eine furchtbare Zeit vor: die Herrschaft des Goldes. Alles ist verfault, die Menschen und die Kunst.«
Im Grunde war es schon jene Welt, in die Vincent van Gogh am 30. März des Jahres 1853 in dem kleinen holländischen Flecken Groot-Zundert hineingeboren wurde. Doch wird das gesellschaftliche Geschehen in dieser von schroffen Widersprüchen und Spannungen erfüllten Wirklichkeit den im christlichen Elternhaus – der Vater Theodor van Gogh ist seit 1849 Pastor in Groot-Zundert – neben fünf Geschwistern aufwachsenden jungen Vincent nur wenig erreicht haben. Denn hier, abseits vom lauten, geschäftigen Lebensrhythmus der Stadt, bestimmte noch das bäuerliche Dasein Lebensführung und Lebenshaltung. Hier wuchs sicher auch Vincents Natursinn zu jener Liebe, die sein Verhältnis zur Natur später ausschlaggebend prägte.
Trotz aller Eigenheiten des jungen Vincent gab es keinen Anlaß, in ihm den großen Künstler zu vermuten, der er tatsächlich wurde. Als er sechzehn Jahre alt ist, tritt er als Angestellter in die Haager Zweigniederlassung der Pariser Kunsthandlung Goupil & Co. ein, deren einer Teilhaber sein Onkel Vincent, ein Bruder des Vaters, ist. Nahezu sieben Jahre bleibt er diesem Beruf treu, wobei er zeitweise in London und Paris lebt und diese Metropolen der bürgerlichen Welt kennenlernt. Und er verkauft in seinen Augen fragwürdige Bilder an ein Publikum, das in der Kunst vor allem die gesellschaftliche Repräsentanz seines Standes und seiner Anschauungen dokumentiert wissen will. Dann aber begehrt, im Zusammenprall mehrerer Erlebnisse, seine eigentliche Natur auf. Die herkömmliche Bahn bürgerlichen Lebens erweist sich als zu eng, die Tätigkeit im Kunsthandel als unerträglich. Die Aufkündigung seines Dienstes bezeichnet schließlich den äußeren Abschluß. Vincent geht in das Elternhaus zurück.
Seine Versuche, dennoch im bürgerlichen Lebenskreis eine Existenzmöglichkeit zu finden, rühren durch ihre naive Lauterkeit. In einem Pastorenhaushalt aufgewachsen, erscheint ihm der Beruf eines Erziehers als Aufgabe. Er geht mit dreiundzwanzig Jahren 1876 als Hilfslehrer einer anglikanischen Schule nach Ramsgate in England; später siedelt er in den Londoner Vorort Isleworth über, wo er das menschliche Elend des Londoner East End, der Londoner Arbeiterviertel, kennenlernt. Religiöse Vorstellungen bestimmen immer stärker sein Denken, religiöse Vorstellungen allerdings, die ihre Wurzeln in der urchristlichen Nächstenliebe, nicht in der bürgerlichen Zweckprägung des



Mühlen am Deich. Briefskizze. April 1877

Christentums haben. Und so entschließt sich Vincent van Gogh ganz zum Predigerberuf, nachdem sein letzter Versuch, Fuß zu fassen im Buchhandelsgewerbe, fehlgeschlagen ist. In Amsterdam bereitet er sich auf das Theologiestudium vor, bemüht sich, die lateinische und griechische Grammatik in seinen Kopf hineinzupauken, während er den aufkeimenden Hang zum Zeichnen – schon in England hatte er den Blick aus der Schule mit zagen Bleistiftstrichen festgehalten oder eine Kirche abzubilden versucht – immer wieder zurückdrängt. Doch auch hier scheitert er, ebenso wie an den Schwierigkeiten des ungewohnten Lernens auch daran, daß er »die ganze Universität, zum mindesten, was das Theologische anlangt, als eine unsagbare Schwindelwirtschaft, als ein Zuchthaus des Pharisäertums« empfindet. Er ergreift die verbleibende Möglichkeit, in Brüssel ein Laienpredigerseminar zu besuchen. Und als die erwartete Ernennung zum Missionsprediger nicht erfolgt, geht er auf eigene Faust in das südbelgische Kohlenabbaugebiet, das Borinage. Durch diesen Schritt gelangt Vincent van Gogh an einen Ort, wo die Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft sich kraß offenbaren, wo Ausbeutung und Not das Leben der Massen von Männern und Frauen bestimmen, die sich Tag für Tag um einen Hungerlohn abschinden und dennoch nicht viel besser als die Tiere leben.

Kein anderes Erlebnis hätte ihn entscheidender und endgültiger aus seinem bisherigen Lebenskreis reißen können. In schrankenloser Selbstaufopferung widmet er sich, alle gesellschaftlichen Konventionen abstreifend, der Fürsorge für die notleidende Bevölkerung, erkennend, daß einzig hierin sein Christentum bestehen kann. Das, was Staat und Kirche daraus gemacht haben, tut er drei Jahre später ab mit den Worten: »Die Pastoren behaupten, wir seien Sünder, in der Sünde empfangen und geboren. Ach was! So eine Riesendummheit! ... Wenn ich etwas bereue, dann ist es dies, daß es in meinem Leben eine Zeit gab, wo ich mich von solchen mystischen theologischen Abstraktheiten verderben ließ und mich zu sehr in mir verschloß.«

Aber gerade dieses ungestüme Tatchristentum war den Prinzipien der hier praktizierten Gesellschaftsordnung mehr als gefährlich. Als Vincent die Stollen einer Grube in siebenhundert Meter Tiefe besuchte, wurde ihm die Unmenschlichkeit des ganzen Systems schlagartig offenbar, zugleich aber mußte er erfahren, daß diese Unmenschlichkeit beabsichtigt war. Sein Protest bei den Direktoren der Grube gegen die menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen begegnete nur kalter Ablehnung, waren sie doch unerläßlicher Bestandteil des Ausbeutungssystems. Als er dennoch nicht locker läßt, droht man ihm schließlich, man werde ihn bei den Verrückten einsperren. »Natürlich bei den Verrückten! Man muß verrückt sein, zwecks völlig unrentabler Einrichtungen die Gewinne zu schmälern – ein Irrer, um sich nicht zu scheuen, die Änderung einer derart einträglichen Situation vorzuschlagen, denn von 100 Francs geförderter Kohle wandern nach Abzug sämtlicher Unkosten 39 Francs 10 in die Tasche der Aktionäre. In diesen beiden Ziffern liegt die ganze Verrücktheit Vincent van Goghs.« (Henri Perruchot)

Die Briefe an Theo und an die Eltern aus diesen Jahren bezeugen, wie Vincent Einblicke erhält in das wahre Wesen der gesellschaftlichen Wirklichkeit und wie er an die Seite der Arbeitenden und Ausgebeuteten findet. Und wenn jetzt hier, im Borinage, in unmittelbarer Berührung mit dem Leben der Bergleute und ihrer Familien, ihm seine Berufung zum künstlerischen Gestalten voll bewußt wird, so bestimmen die neugewonnenen Einsichten entscheidend die Zielrichtung: er

beobachtet die Bergleute, wie sie in Kolonnen zum Schacht gehen, mit noch ungefügen Bleistiftstrichen zeichnet er sie. Und eine Aufgabe vor sich sehend, schreibt er: »Bergleute und Weber sind ein Menschenschlag für sich, anders als andere Arbeiter und Handwerker; ich empfinde große Sympathie für sie und würde mich glücklich schätzen, wenn ich eines Tages diese noch unbekannten oder fast unbekannten Typen so zeichnen könnte, daß sie bekannt würden.« Ahnungsvoll erwacht in ihm die Hoffnung, »noch einige Kritzeleien zu machen, in denen etwas Menschliches sein könnte«. Indem Vincent van Gogh so, besessen von einem unbestechlichen Wahrheitsdrang, aus dem Rahmen der bürgerlichen Klasse heraustrat und den Weg zum einfachen, arbeitenden Menschen fand, ihn in den Mittelpunkt seiner Kunst stellend, gab er seinen Zeichnungen und Gemälden gültige, im Menschlichen erlebte und vorgeführte Inhalte. Diese Inhalte aber aufzuspüren, sie aus dem Leben um sich herum herauszuziehen, dazu mußte er einen festen Standpunkt in der zeitgenössischen Gesellschaft einnehmen. Bekenntnishaft sagt er: »Da ich ein Arbeiter bin, gehöre ich in den Arbeiterstand und werde mehr und mehr darin leben und mich in ihm einwurzeln.«
Wie vielleicht für keinen anderen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts bedeutete für Vincent van Gogh, Künstler zu sein, ein Arbeiter zu sein, ein Arbeiter am Modell, an der Natur, am zu schaffenden Kunstwerk. »Um zum Wahrhaftigen zu gelangen, muß man lange und viel arbeiten«, schreibt er an den Bruder Theo. Für ihn war es dabei so klar wie der Tag, »daß man fühlen muß, was man macht, daß man in der Wirklichkeit des Familienlebens leben muß, will man das Familienleben – eine Mutter mit ihrem Kind, eine Waschfrau, eine Näherin, was es auch sei – mit Innigkeit wiedergeben. Durch hartnäckige Arbeit lernt allmählich die Hand dem Gefühl gehorchen.«

Kohlen tragende Frauen.
November 1882. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Diese unbedingte Gehorsamkeit der Hand zu erwerben, darauf zielt Vincents ganzes Bemühen. So zeichnet er, was er sieht: im Borinage die Bergleute und die Grubenarbeiterinnen, in Etten (wo die Eltern jetzt wohnen) die Landschaft und ihre Menschen. Schließlich geht er 1881 nach Den Haag, wo sein Vetter Mauve als Maler lebt, der ihm einige Unterweisungen im Zeichnen und in der Behandlung der Farben zu geben verspricht. Und begeistert ruft Vincent aus: »Es ist etwas Schönes, einen Menschen zu zeichnen, etwas was lebt, es ist verdammt schwer, aber es ist herrlich!«
Hier in Den Haag vollzieht sich in den Jahren 1881 bis 1883 der endgültige Bruch mit den Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft: Vincent, von überströmender Liebe zum leidenden Menschen neben sich erfüllt, nimmt eine Frau von der Straße zu sich, lebt mit ihr. Und er zeichnet: morgens um vier Uhr sitzt er am Fenster, beobachtet die Straße, er geht in die Arbeiterviertel, sucht dort seine Modelle, drückt sich in Wartesälen und Kneipen herum, skizziert die Frauen und Männer, die sich vor der Volksgarküche hungernd drängen. Und während sich seine Familie über ihn entrüstet, ja sogar Theo, der inzwischen angesehener Angestellter der Pariser Goupil-Filiale geworden ist, seiner Lebensführung nicht mehr zuzustimmen vermag (obwohl er brüderlich zu ihm hält und durch monatliche Geldsendungen die bloße Existenz ermöglicht) – währenddessen drängt es van Gogh immer stärker, neben dem Bleistift, der Kohle und der Kreide auch mit der Farbe zu arbeiten: »Es ist im Malen etwas Unendliches – aber gerade um eine Stimmung auszudrücken, ist es ganz herrlich. In den Farben sind verborgene Dinge von Harmonie oder Kontrast, Dinge, die durch sich selber wirken und die man durch kein anderes Medium ausdrücken kann.«

Aber das Bemühen Vincents, hier in Den Haag mit Chesina Maria Hoornik und deren zwei Kindern als Mensch unter Menschen zu leben, scheitert. Er weiß zwar, daß »jetzt, wie auch in anderen Verfallsperioden einer Kultur, sich durch die Verderbtheit der Gesellschaft das Verhältnis von Gut und Böse vielfach umgekehrt hat«, doch stellt er fest: »was das Müssen angeht – ich will weiterarbeiten, geradewegs weiter, mit aller Kraft tun, was getan werden muß in meiner Arbeit als Maler«. Und sein eigenes Schicksal vor dem Zeithintergrund sehend, geht es ihm durch den Kopf, »daß die Gesellschaft von heute, während sie untergeht, sich auch manchmal wie eine große, düstere Silhouette abzeichnet, wenn man sie gegen das Licht einer Erneuerung betrachtet«. Diese Gedanken sind es, mit denen er im September des Jahres 1883 Den Haag verläßt, um nach Drenthe zu gehen. Hier angekommen, durchwandert er in langen Streifzügen die Heide, die ihm zu »größerem Vertrauen, zu Gelassenheit und ruhigem Arbeiten verhilft«, und er malt: die geduckten Hütten der Heidebauern und Torfstecher, die karge Landschaft und die Menschen. Doch die Einsamkeit, die bedrängte Existenzlage lassen ihn schon im Dezember sagen: »augenblicklich kann ich nicht weiter«; er faßt den Entschluß, in das Elternhaus zurückzukehren, nach Nuenen, dem neuen Wohnort der Eltern.

Bildnisstudie einer Frau. Januar 1883.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung



Stärker denn je muß er aber gerade hier fühlen, daß er ein Außenseiter der Gesellschaft geworden ist, die sein Tun und Lassen mit mißtrauischen Augen beobachtet, wenn sie ihn nicht völlig negiert. Vincent ist jetzt dreißig Jahre alt, dennoch, seine Arbeit vermag ihn nicht zu ernähren – bis jetzt ist alles, was er zeichnete und malte, unverkäuflich geblieben und, noch weiß er es nicht, wird es auch bis zu seinem Tode bleiben. Doch erinnert er sich an den Ausspruch Millets, die Gleichgültigkeit der Zeitgenossen gegenüber seinem Werk betreffend: »Das würde sehr schlimm für mich sein, wenn mir der Sinn nach schönen Schuhen und einem Herrenleben stünde, aber – da ich in Holzschuhen gehe, werde ich schon durchkommen.« Und weiter Millet, dem so bewunderten Vorbild, folgend, stellt er fest, daß »man in der Kunst seine Haut dransetzen muß«. Er schreibt dem Bruder Theo: »Wenn ich sage, daß ich ein Bauernmaler bin, dann ist das wirklich so, und es wird Dir in Zukunft noch deutlicher werden – ich fühle mich da zu Hause. Und es ist nicht umsonst gewesen, daß ich bei den Bergleuten und den Torfbauern und den Webern und Bauern

hier so viele Abende beim Feuer gesessen und nachgedacht habe.« Vincent wird dabei immer klarer, »daß die Ideen von Menschen, die einen Stand aufrechterhalten, und die Ideen eines Bauernmalers, der daran nicht im Traume denkt, sich eben nicht vereinigen lassen«.
Selbst der Bruder Theo, die Stütze Vincents im Lebenskampf (und er bleibt es bis zu dessen Tode), scheint angesichts dieser Folgerungen zu schwanken, denn für ihn, den Kunsthändler, muß der Erfolg, der Verkauf eines Kunstwerkes ein gewisser Maßstab für seinen Wert sein. Die Auseinandersetzungen zwischen den beiden Brüdern nehmen schließlich grundsätzlichen Charakter an, und Vincent van Gogh geht in die Geschichte, um ihre unterschiedliche Haltung in Lebensfragen, in Fragen der Kunst zu charakterisieren. Er erläutert sie am Beispiel der Barrikaden von 1848, vor denen er den Bruder als Soldaten der Regierung sieht, während er sich »dahinter als Revolutionär oder Rebell« befindet. Und er kommt, weiter forschend, zu der historischen Einsicht: »Was das betrifft, was ich Barrikade, Du Graben nennst, so gibt es nun einmal eine alte Gesellschaft, die meiner Meinung nach durch eigene Schuld untergeht – und es gibt eine neue Gesellschaft, die entstanden und gewachsen ist und sich noch weiterentwickelt. Kurzum, es gibt das, was von den revolutionären, und das, was von den antirevolutionären Prinzipien ausgeht. Nun frage ich Dich, ob Du nicht selbst schon oft bemerkt hast, daß die Politik des Hinschwebens zwischen dem Alten und dem Neuen nicht haltbar ist.« Vincent van Gogh entschied sich in dieser Auseinandersetzung für das Neue, das Wachsende, weil er fühlte, »daß ungeheuer vieles sich verändert und daß alles sich verändern wird«. »Wir leben im letzten Viertel eines Jahrhunderts, das wie das vorige mit einer gewaltigen Revolution enden wird« – das ist seine klarsichtige Erkenntnis.
Auf dem Boden dieser Gedankengänge entstehen während des Aufenthaltes in Nuenen an die zweihundert Gemälde und eine noch größere Zahl von Zeichnungen. Die von der Zivilisation unberührte Landschaft lockt den Künstler zur Darstellung, vor allem aber sind es die Menschen bei der Arbeit, die Weber, die Bauern auf dem Felde, denen er nachspürt, um sie immer wieder aufs neue zu zeichnen und zu malen, zu malen in den dunklen satten Tönen, die für diese Schaffensphase so



Das gelbe Haus. Mai 1888.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

charakteristisch sind. Es entstehen die vielen Gemälde von den Grabenden und den Webern an ihren Webstühlen sowie die Reihe der Frauenköpfe und der Stilleben, die der Wahrheit der Natur folgen, und die verschiedenen Fassungen der »Kartoffelesser«, in denen das Schaffen dieser zwei Jahre gleichsam bekenntnishaft zusammengefaßt ist.
Als jedoch im Herbst 1885 das Verhältnis zur Mutter und zu den Schwestern – der Vater war im März unerwartet verstorben – immer angespannter wird und auch das Verbot des Pfarrers, ihm weiterhin Modell zu stehen, zu Schwierigkeiten mit den Gemeindemitgliedern führt, entschließt sich Vincent im November, nach Antwerpen zu gehen, welches Paris ähnelt und »ein Mittelpunkt für Menschen aller Nationen ist«. In den ersten Tagen des neuen Jahres trägt er sich in die Antwerpener Akademie der Schönen Künste ein, wo er nach der Antike zeichnet, doch bekennt er Theo bald, daß ihm die »kleinlichen Kritteleien der Leute oft unerträglich sind«. Er drängt den noch zögernden Bruder, ihn nach Paris kommen zu lassen, wo er schließlich überraschend Anfang März 1886 eintrifft.
Paris, in diesen Jahrzehnten unbestrittene Kunstmetropole

Europas, hat auf die meisten Künstler der Zeit eine große Anziehungskraft ausgeübt, doch nicht wenige von ihnen erfuhren nur zu bald die Bedrohung ihrer Kunst durch das Leben in dieser Stadt. Als Vincent van Gogh im März 1886 dort eintrifft, hat der Impressionismus, seit der ersten Kollektivausstellung der Impressionisten im Jahre 1874 im Brennpunkt der Diskussionen stehend, bereits den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht: er hatte bisher den Maler mit seinen Problemstellungen nur am Rande berührt, ja nur nebenbei hatte

Wäscherinnen am Kanal.
Juni 1888. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Vincent überhaupt von ihm als einer Programmrichtung Kenntnis erhalten. Jetzt jedoch führt die Begegnung mit der Malerei der Impressionisten zugleich zur Auseinandersetzung, und obwohl die durch die impressionistischen Gestaltungsprinzipien einsetzende Auflösung festumrissener komplexer Bildgehalte Vincents künstlerischen Bestrebungen entgegengerichtet ist, bleiben die malerisch-technischen Neuerungen des Impressionismus nicht ohne Einfluß auf ihn: seine Palette hellt sich auf zu lichten, klaren Farben – die jedoch stets bildhafte Verkörperung des gemeinten Gegenstandes bleiben. Der Kern seiner Malerei, ihre Grundhaltung wurde allerdings kaum berührt, eine Tatsache, die Vincent selbst bald erkannte und formulierte – obgleich er sich auch später immer wieder noch einen Impressionisten nennen wird (doch mehr unter dem Aspekt der mit den eigentlichen Impressionisten gemeinsamen unbürgerlich-protestlerischen Lebenshaltung als in Hinblick auf grundsätzlich übereinstimmende Zielsetzungen). Denn schon 1888 wird er dem Bruder Theo aus Arles schreiben: »Ich merke jedoch, daß alles, was ich in Paris gelernt habe, entschwindet, und ich komme auf die Ideen zurück, die ich mir früher auf dem Lande zusammengedacht habe, ehe ich die Impressionisten kannte. Und ich würde mich nicht wundern, wenn die Impressionisten allerlei an meiner Malweise zu tadeln fänden, die eher von den Ideen Delacroix' befruchtet worden ist als von den ihren.«
Wieder sind es über zweihundert Gemälde, die in den zwei Jahren des Aufenthaltes in Paris entstehen. Doch weiß Vincent van Gogh nach diesen zwei Jahren: Paris war nur eine Station, nicht das Ziel, das dem Künstler bei seiner Ankunft vor Augen schwebte. Hatte er auch im Verkehr mit den bedeutendsten Künstlern der Zeit, unter ihnen Pissarro und Cézanne, Toulouse-Lautrec und Gauguin, Aufschlüsse und Impulse erhalten, vor allem aber auch manches Gemeinsame ihres Anliegens erkannt, so ermüdete ihn doch der offizielle Kunstbetrieb in dieser Stadt, und das Leben hier störte seinen nach innerer Wahrhaftigkeit verlangenden Künstlersinn. So bricht er im Februar 1888 auf nach Südfrankreich, nach Arles. Schon im April meldet er dem Bruder: »Ich bin in einem anhaltenden Arbeitsfieber« – und pausenlos malt er, sich nicht einmal Zeit zum Essen lassend: die blühenden Obstbäume in den Gärten,



Der Postmeister Roulin.
August 1888. Boston, Museum of Fine Arts

die Menschen, die Boote am Meer, die Häuser von Saintes-Maries, die Landschaft. Und läßt auch die immer wieder aufbrechende Existenznot, die Unmöglichkeit, mit seiner Malerei seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ihn verzweifelt nach einem Ausweg, nach dem gültigen Sinn seines Lebens fragen, so steht dem doch tröstend das immer tiefere Wissen um sein Künstlertum entgegen. »Wir arbeiten an einer Kunst, an Dingen, die nicht nur für unsere Zeit bleiben, sondern die auch nach uns von anderen fortgesetzt werden können«, schreibt er voller Gewißheit an den Bruder, und er behauptet so, allen Widernissen zum Trotz, sein »Recht zum Malen«, denn »einen Grund zu malen, bei Gott, habe ich«. Gleichzeitig ist er ständig bemüht, Klarheit über den Schaffensprozeß zu gewinnen, seine Eigentümlichkeiten zu ergründen. »Ich suche jetzt das Wesentliche zu übertreiben, das Nebensächliche absichtlich nur anzudeuten«, berichtet er Theo. Wie Vincent dieses Wesentliche im dargestellten Menschen erspürt, was er darunter versteht, darüber gibt die Bemerkung über das Porträt des Postmeisters Roulin Auskunft: »Ich weiß nicht, ob es mir gelingen wird, den Postmeister so zu malen, wie ich ihn fühle; der Mann ist ein Revolutionär wie der Vater Tanguy; wahrscheinlich gilt er als guter Republikaner, weil er die Republik, in der wir das Vergnügen haben zu leben, von Herzen verabscheut, weil er überhaupt etwas skeptisch ist und einigermaßen enttäuscht von der republikanischen Idee an sich. Aber ich habe ihn eines Tages die Marseillaise singen hören, und ich glaubte, 89 mit eigenen Augen zu sehen, nicht das kommende Jahr, sondern das 89 vor 99 Jahren. Das war genau wie Delacroix, wie Daumier, wie die alten Holländer...«

Entdeckte Vincent van Gogh schon in Paris die suggestive Ausdruckskraft der Farbe für sich, so wird ihr Einsatz zur Darstellung eines bestimmten Bildgehalts jetzt immer bewußter. Entsprechend seiner Absicht, das Wesentliche zu übertreiben, bedient er sich der Farbe »eigenmächtiger«, um sich »kraftvoll auszudrücken«. Sie ist nicht Lokalfarbe, »sondern eine Farbe, die irgendwie Erregung, Leidenschaft, Temperament suggeriert«. Was später im zwanzigsten Jahrhundert als Expressionismus in der Malerei heranreifte, glaubte gerade hierin Vorbild für das eigene Vorgehen finden zu können, verkennend allerdings, daß für van Gogh die organische Einheit des Kunstwerkes, die Einheit von Inhalt und Form stets oberstes Prinzip der Gestaltung blieb. Immer leitete er die bildnerische Form, die Farbe aus dem Inhalt ab und war bemüht, diesen als typischen realistischen Gehalt des Lebens zu gestalten. Wie nahe jedoch an diesem Punkt für Künstler, deren Anschauungen weniger fest in der Wirklichkeit verankert waren, die Preisgabe realistischer Gestaltungsprinzipien lag, das hat van Gogh selbst eindringlich gefühlt: »Wenn ich kühn genug wäre, mich gehenzulassen, so würde Auriers Artikel mir Mut machen zu dem Wagnis, mich mehr

von der Wirklichkeit zu entfernen und mit der Farbe so etwas wie eine Musik aus Tönen zu machen, so wie manche Monticellis sind. Aber sie ist mir so lieb, die Wahrheit, und auch das Streben, wahr zu sein, kurz, ich glaube, ich ziehe es doch vor, mit den Farben wie ein Schuhmacher umzugehen und nicht wie ein Musiker.«

Der Gedanke an ein gemeinsames Arbeiten mit anderen Künstlern wird hier in Arles wieder lebendig. Schon aus Den Haag hatte Vincent im November 1882 an den Bruder geschrieben: »Wenn die Maler sich zusammentäten und dafür sorgten, daß ihre Arbeiten (die meines Erachtens doch für das Volk gemacht werden, wenigstens das finde ich den höchsten, edelsten Beruf jedes Künstlers) auch in die Hände des Volkes kommen können ...« – jetzt ist er bemüht, andere Künstler, vor allem aber Paul Gauguin, von der Fruchtbarkeit eines gemeinsamen Schaffens zu überzeugen und ein »Atelier der Erneuerung und nicht der Dekadenz zu gründen«. Tatsächlich trifft Paul Gauguin auch am 23. Oktober 1888 in Arles ein – Vincent hat das »Gelbe Haus«, das er, nicht ohne weitreichende Pläne für die Zukunft zu schmieden, gemietet hat, für ihn mit Sonnenblumenbildern geschmückt.

Doch nicht länger als zwei Monate währt das gemeinsame Malen, immer wieder treten selbst in dieser kurzen Zeit die unüberbrückbaren Gegensätze dieser beiden großen Künstlerpersönlichkeiten zutage. Die angestauten Spannungen entladen sich schließlich in jener heftigen Auseinandersetzung am Abend des 23. Dezember, in deren Verlauf Vincent den Freund tätlich bedroht und sich selbst, zu höchster Erregung gesteigert, das Ohr verstümmelt. Das Aufsehen, das dieser Zwischenfall in der Provinzstadt macht, greift tief in sein Leben ein, und er sieht sich plötzlich seiner eigenen Einsicht – die er einige Monate zuvor in einem Brief ausgesprochen hatte – konfrontiert: daß nämlich »die neuen Maler, einsam und arm, wie die Verrückten behandelt werden« und daß »infolge dieser Behandlung sie es tatsächlich werden, wenigstens was ihr soziales Leben betrifft«.

Stärker als je zuvor sollte Vincent van Gogh in den ihm noch verbleibenden anderthalb Lebensjahren die Unvereinbarkeit seiner Existenz mit seiner Umwelt erfahren, mit jener Gesellschaft, in der »das Materielle an die Stelle des Sittlichen getreten« war. Nachdem er zu Beginn des Jahres 1889 einige Zeit im Arleser Spital zugebracht hat, geht er nach seiner Entlassung im Mai auf eigenen Wunsch in die Heilanstalt Saint-Paul-de-Mausole bei Saint-Rémy. »Ich arbeite aus Notwendigkeit, um innerlich nicht so zu leiden, um mich zu zerstreuen«, hatte er schon in Arles geschrieben. Auch jetzt sucht er durch Konzentration auf das Malen den Depressionen entgegenzutreten. So entstehen vor der Natur Gemälde, die, wenn auch oft von drohender Bedrängnis erfüllt, in ihrer kraftvollen Farbigkeit Zeugnis seines ungebrochenen Gestaltungswillens sind. Eingeschränkt in seiner Bewegungsfreiheit, kopiert Vincent daneben häufiger Werke der so bewunderten Meister: von Delacroix, Daumier und Millet. Und er betont: »Für die Arbeit habe ich einen völlig klaren und ruhigen Kopf, und die Pinselstriche kommen mir und folgen einander ganz vernunftgerecht.« Doch ist nach einem Jahr seine Geduld am Ende, »ich muß Luft haben, eine Veränderung muß kommen«, schreibt er dem Bruder. Die Möglichkeit, nach dem Norden zurückzukehren, in Auvers-sur-Oise, unter der Obhut des dort ansässigen Arztes und Kunstfreundes Dr. Gachet, eine Unterkunft zu nehmen, findet schließlich seine Zustimmung.

Noch einmal versucht Vincent in verzweifelter Selbstbehaup-

Bauernhof in der Provence. 1888. Amsterdam, Rijksmuseum



tung in einer neuen Umgebung sein Leben in den Rahmen normaler Lebensumstände einzufügen. Über Paris, wo er Theo, den geliebten Bruder, dessen Frau und Sohn besucht, fährt er nach Auvers-sur-Oise, wo er am 21. Mai 1890 ankommt und in einem Gasthof Quartier nimmt. Betreut von Dr. Gachet, malt er hier, wo schon vor zwei Jahrzehnten Pissarro und Cézanne gemeinsam gearbeitet hatten, in den zwei Monaten, die ihm noch zum Schaffen bleiben, über fünfzig Bilder. Doch verdüstert sich ihm der »Ausblick auf das Kommende« immer mehr, »ich sehe durchaus keine glückliche Zukunft vor mir«, stellt er fest. Schließlich ist seine Kraft erschöpft – »was soll man machen«, so fragt er in dem letzten Brief an den Bruder Theo. Er trägt diesen Brief in der Tasche, als er sich am 27. Juli auf dem Felde, das er so viel lieber in seiner leuchtenden Kornfülle gemalt hätte, eine Kugel in die Brust schießt. Über den Tod aus eigenem Entschluß hatte er nur ein Jahr zuvor an den Bruder geschrieben: »Das ist der Punkt, wo es uns erlaubt ist, gegen die Gesellschaft zu protestieren und uns zu verteidigen.« Die Notiz, die nach Vincents Tod in der Lokalzeitung erscheint, hat folgenden Wortlaut: »Am Sonntag, dem 27. Juli, hat ein gewisser van Gogh, 37 Jahre alt, holländischer Staatsbürger, Maler, vorübergehend in Auvers, auf dem Feld einen Revolverschuß auf sich abgegeben und kehrte, da er nur verwundet war, in sein Zimmer zurück, wo er am übernächsten Tag starb.« Sie steht am Ende des Lebens eines der größten Künstler des Jahrhunderts, »für den die herrschende Klasse weder Auftrag noch Anerkennung hatte und der in Not und mißachtet seinen unbestechlichen Wahrheitsdrang bezahlen mußte«.



Die Sternennacht. Juni 1889. Ehemals Bremen, Kunsthalle

Die Zeit und der Künstler

1848–1871 *In den meisten Ländern Europas führt die Verschärfung der Klassengegensätze zu einer revolutionären Situation, so in Deutschland, im österreichischen Kaiserreich, in Italien, Großbritannien und Frankreich. In London wird im Februar 1848 von Karl Marx und Friedrich Engels das »Manifest der Kommunistischen Partei« veröffentlicht, das die Volksmassen auffordert: »Proletarier aller Länder, vereinigt euch!« Als in Frankreich im gleichen Monat den Verfechtern der Parlamentsreform ein Zusammentreten untersagt wird, kommt es erst zu Unruhen, dann zum bewaffneten Aufstand; der König muß abdanken, die Republik wird am 25. Februar ausgerufen. Den Klassencharakter der provisorischen Regierung bestimmt jedoch eine bürgerliche Mehrheit, die schon bald den Kampf gegen die revolutionären Errungenschaften eröffnet. Der Versuch des Pariser Proletariats, die reaktionäre Regierung im Juni zu stürzen, wird im Blut der Arbeiter erstickt. »Die erste große Schlacht ... zwischen den beiden Klassen, welche die moderne Gesellschaft spalten« (Marx), endet so in Frankreich mit dem Sieg der bürgerlichen Konterrevolution. Mit großer Stimmenmehrheit wird der Neffe Napoleons, Prinz Louis Napoléon Bonaparte, am 10. Dezember zum Präsidenten gewählt. Durch seinen Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, durch den die gesetzgebende Versammlung aufgelöst wird, und seine Ausrufung zum Kaiser von Frankreich ein Jahr später errichtet er das Regime der bonapartistischen Diktatur, mit dem die Bourgeoisie als Klasse in der Periode des »Zweiten Kaiserreichs« die politische Herrschaft übernimmt. Über seine Vertreter schreibt Victor Hugo: »Sie meuchelten das Recht, verstopften der Freiheit den Mund, entehrten die Fahne, treten das Volk mit Füßen und sind sehr glücklich dabei.« In den folgenden beiden Jahrzehnten findet in Frankreich die industrielle Revolution ihren Abschluß. Unter den Großmächten sichert es sich durch eine aggressive Außenpolitik eine führende Rolle (Krimkrieg 1853–1856, Krieg gegen Österreich 1859, Mexikokrieg 1861–1867), außerdem betreibt es eine umfangreiche Kolonialexpansion (Vergrößerung der Besitzungen in Algerien, Kolonialkrieg gegen China 1857/58 und 1860, Einfall in Vietnam 1858). Die Auswirkungen dieser abenteuerlichen Politik führen in den sechziger Jahren zur Verschlechterung der Wirtschaftslage und zu einer inneren Krise des Regimes, die durch die wachsende revolutionäre und demokratische Bewegung noch verschärft wird. Der Versuch der Regierung des Zweiten Kaiserreichs, sie mit Hilfe eines neuen Aggressionskrieges zu überwinden, endet mit der völligen Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und dem Zusammenbruch des Kaiserreichs. Die Republik wird ausgerufen. Der erneute Verrat der konterrevolutionären Kräfte an den Interessen der Volksmassen durch den Friedensvertrag mit dem deutsch-preußischen Reich Bismarcks wird vom Pariser Proletariat mit dem bewaffneten Aufstand vom 18. März 1871 beantwortet, mit dem der Kampf der französischen Arbeiter für die Kommune, für eine neue Gesellschaftsordnung beginnt.*

1853 30. März: Vincent van Gogh in Groot-Zundert (Holland) geboren. Der Vater, der einer Pastorenfamilie entstammt, amtiert dort seit 1849 als Pastor; die Mutter Anna-Cornelia, geb. Carpentus, ist die Tochter eines Buchbindermeisters. Geschwister: Anna (geb. 1855), Theo (geb. 1857), Elisabeth-Huberta (geb. 1859), Willemien (geb. 1862) und Cornelius (geb. 1867).

1865–1868 Nach Besuch der Gemeindeschule, die er zusammen mit den Kindern der Bauern und Weber besucht, wird Vincent auf das Provilysche Erziehungsinstitut in Zevenbergen geschickt; anschließend ist er von 1866 bis 1868 auf dem Internat in Tilburg. Erste Zeichenversuche, Tiere und Landschaften. Die Ferien verlebt Vincent in Groot-Zundert; er durchstreift mit dem Lieblingsbruder Theo die Umgebung, erlebt die Natur.

1869–1872 Vincent wird 1869 Angestellter der Den Haager Zweigniederlassung der Pariser Kunsthandlung Goupil & Co., deren einer Teilhaber Vincent van Gogh, ein Bruder des Vaters, ist. Er soll Kunsthändler werden. Im August 1872 schreibt Vincent den ersten der über sechshundert Briefe an Theo, die dokumentarischen Aufschluß über sein Leben geben.

1871–1891 *Nach der brutalen Erstickung des Versuchs einer proletarischen Revolution im Mai 1871 (Tage der Kommune: 18. März–28. Mai) durch die reaktionäre bürgerliche Regierung verschärft sich in Frankreich der Kampf gegen die proletarische Bewegung und liberale Demokratisierungsbestrebungen. 1872 wird die erste Internationale Arbeiterassoziation, die I. Internationale, verboten. Gleichzeitig wird die aggressive Außen- und Kolonialpolitik fortgesetzt. Ihr entspricht im Landesinnern eine Vertiefung der Widersprüche und Gegensätze (»Das Materielle ist an die Stelle des Sittlichen getreten« – van Gogh). Doch die Formierung einer organisierten Arbeiterbewegung läßt sich nicht aufhalten, 1879 wird die erste marxistische Arbeiterpartei Frankreichs gegründet. Mit den achtziger Jahren tritt der Weltkapitalismus in sein imperialistisches Stadium, die Aufteilung der Welt unter den europäischen Großmächten vollzieht sich weiter. In verstärktem Maße beteiligt sich Frankreich an der Kolonialisierung Afrikas und Asiens (1881: Tunesien wird französisches Schutzgebiet; 1882: Auseinandersetzung mit England über Einfluß in Ägypten; 1885: Frankreich erwirbt Tonking und Annam; 1891: Tahiti wird französische Kolonie). Im Innern jedoch wird der antagonistische Charakter der Klassengesellschaft immer sichtbarer, vor allem in den Zerfallserscheinungen. »In Europa bereitet sich für das kommende Geschlecht eine furchtbare Zeit vor: die Herrschaft des Goldes« (Paul Gauguin).*

1873 1. Januar: Theo tritt in die Brüsseler Filiale der Firma Goupil ein. Er soll ebenfalls Kunsthändler werden. Im Mai wird Vincent nach London versetzt. Ab September wohnt er bei der Familie Loyer.

1874–1876 Vincents Werben um Ursula Loyer wird zurückgewiesen. Verzweifelt geht er nach Holland, kehrt aber im Juli gemeinsam mit seiner Schwester Anna nach London zurück. Seine Bindungen an die Kunsthandlung werden immer lockerer. Mai 1875: Vincent wird nach Paris versetzt, fährt aber im Dezember ohne Mitteilung zu den Eltern nach Holland. Die Firma kündigt ihm. Der Einfluß religiöser Vorstellungen auf sein Denken

wird ständig stärker. Im April 1876 wird er unbezahlter Hilfslehrer einer anglikanischen Schule in Ramsgate (England), die kurz darauf nach dem Londoner Vorort Isleworth verlegt wird. Er wechselt zur Schule des Methodistengeistlichen Mr. Jones über. Im Londoner East End lernt er menschliches Elend kennen. Er zeichnet den Blick aus dem Schulfenster, eine Kapelle, sammelt weiterhin graphische Blätter. Weihnachten verläßt er endgültig England.

1877 Januar: Durch Vermittlung des Vaters tritt Vincent in eine Dordrechter Buchhandlung ein. Doch schon im Mai geht er nach Amsterdam, um sich auf das Theologiestudium vorzubereiten. Den sich immer deutlicher meldenden Drang zum Zeichnen empfindet er noch als Ablenkung von dieser Aufgabe.

1878–1879 Juli: Vincent gibt das Studium auf; ab August besucht er ein Laienpredigerseminar in Brüssel. Da er jedoch keine Ernennung erhält, geht er aus eigenem Entschluß in das südbelgische Kohlengebiet, das Borinage, und läßt sich in Pâturages nieder. Rückhaltlos widmet er sich der Pflege der Hilfsbedürftigen, urchristliche Nächstenliebe übend. Nach einiger Zeit wird ihm vom Missionsausschuß Wasmes zugewiesen, doch wird diese Berufung nach Ablauf eines halben Jahres nicht erneuert, da sein schrankenloser Eifer dem beamteten Christentum gefährlich erscheint. Nach kurzem Aufenthalt in Brüssel kehrt er erneut in das Borinage zurück, wo er den Winter 1879/80, zeitweise ohne festes Obdach, verbringt. Er beginnt zu zeichnen und faßt den Entschluß, Künstler zu werden.

1880–1881 Vincent reist nach Courrières, wo Jules Breton lebt. Ein Aufenthalt bei den Eltern bringt keine Verständigung über seinen weiteren Lebensweg. Nach Cuesmes im Borinage zurückgekehrt, zeichnet und arbeitet er erneut fieberhaft. Oktober 1880–April 1881: Vincent lebt in Brüssel. Zäh und methodisch arbeitet er und schließt Freundschaft mit dem Maler Anthon van Rappard (Briefwechsel bis 1885). Den Sommer 1881 verlebt er im Elternhaus in Etten. In dieser Zeit besucht er seinen Vetter, den Maler Anton Mauve, in Den Haag. Er macht seiner Cousine Kee Vos den Hof, hält um ihre Hand an. Doch wird er zurückgewiesen. Ein weiteres Verbleiben im Elternhaus wird unmöglich. Vincent geht nach Den Haag.

1882–1883 Vincent lebt der Vervollkommnung seines künstlerischen Könnens und bricht mit allen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft. Als er eine schwangere Frau von der Straße bei sich aufnimmt, mit der Absicht, sie sogar zu heiraten, kommt es zu Auseinandersetzungen mit der Familie. Vincent jedoch arbeitet unentwegt weiter. Er zeichnet alles, was er sieht, die Menschen seiner Umgebung sind seine Modelle. Daneben beginnt er stärker zu malen. Theo schickt ihm monatlich 150 Francs. Doch bald erscheint ein Weiterleben mit der Frau, mit Chesina Maria Hoornik, die er Sien nennt, nicht möglich; Vincent geht im September 1883 nach Drenthe, in die Heide. Aber die Einsamkeit erdrückt ihn. Im Dezember flieht er nach Nuenen, wo die Eltern jetzt leben.

1884–1885 Vincent malt und zeichnet in Nuenen die Weber, die Bauern, die Menschen bei ihrer Arbeit im Haus und auf dem Felde. Er beschäftigt sich unter dem Einfluß von Delacroix mit der Farbenlehre. Sein großes Vorbild ist der Bauernmaler Millet. Er nimmt sich vor, fünfzig Bauernköpfe zu malen; 1885 malt er in drei Fassungen »Die Kartoffelesser«. Doch bleiben seine Arbeiten unverkäuflich. Am 26. März 1885 stirbt der Vater. Da der Aufenthalt in Nuenen immer schwieriger wird, faßt Vincent den Entschluß, nach Antwerpen zu gehen, wohin er im November 1885 aufbricht.

1886–1887 Im Januar trägt sich Vincent in der Antwerpener Akademie der Schönen Künste ein. Aber schon im März ist er in Paris bei Theo. Er besucht das Atelier Cormon, um weiter zu lernen, erlebt die Malerei der Impressionisten, begegnet Pissarro, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin und Emile Bernard. Vincents Bilder werden lichter, seine Farben gewinnen intensive Leuchtkraft. Er malt den Montmartre, die Straßen und Winkel von Paris, am Seine-Ufer, auch den Farbenhändler Père Tanguy; außerdem entstehen über zwanzig Selbstbildnisse. Doch drängt es ihn weiter, das Leben in Paris kann seinen Durst nach dem Wahren, Unverfälschten nicht stillen.

1888 Februar: Ankunft in Arles. Vincent ist von dieser Landschaft mit den blühenden Bäumen und von den einfachen Menschen hier begeistert. Er malt wie im Rausch, was er sieht: die Bäume in den Gärten, die Brücke über den Fluß und die Wäscherinnen am Ufer, den Postmeister, die Bauern, die Häuser von Saintes-Maries – wohin er einen Ausflug macht –, die Boote dort auf dem Meer und am Strande. Am 23. Oktober trifft Gauguin in Arles ein. Doch der Versuch gemeinsamen Arbeitens scheitert. Am 23. Dezember kommt es zu Auseinandersetzungen, Vincent verstümmelt sein linkes Ohr. Er wird in das Spital eingeliefert, während Gauguin nach Paris fährt. Im »Salon des Indépendants« sind drei Gemälde van Goghs und Zeichnungen ausgestellt.

1889 Auf eigenen Wunsch begibt sich Vincent in die Heilanstalt Saint-Paul-de-Mausole bei Saint-Rémy. Er malt ununterbrochen weiter, zahlreiche Kopien nach Werken von Delacroix, Daumier und Millet entstehen. Im »Salon des Indépendants« sind wiederum zwei Bilder van Goghs ausgestellt.

1890 Als erstes und einziges Gemälde werden »Die roten Weingärten von Arles« verkauft. Theo drängt auf Vincents Rückkehr nach dem Norden. Am 17. Mai trifft Vincent in Paris ein, vier Tage später fährt er nach Auvers-sur-Oise weiter. Fast jeden Tag malt er, besessen vom Drang zum Gestalten, ein Bild. Er besucht noch einmal den Bruder Theo in Paris. Nach seiner Rückkehr nach Auvers schießt er sich am 27. Juli eine Kugel in die Brust, am 29. stirbt er. Im »Salon des Indépendants« werden in diesem Jahr zehn seiner Bilder gezeigt. Theos Wunsch, eine große Ausstellung seiner Bilder zu veranstalten, wird von Durand-Ruel abgelehnt.

1891 Am 25. Januar stirbt auch Theo. Das Werk Vincents, fast geschlossen im Besitz Theos, wird auf zweitausend Gulden geschätzt. Im »Salon des Indépendants« wird die erste große Van-Gogh-Gedenkausstellung durchgeführt.

1 Säcke tragende Grubenarbeiterinnen

43 cm x 60 cm. Bleistift, Feder und Pinsel. Entstanden April 1881. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Während seines Aufenthaltes im Borinage, dem südbelgischen Kohlenabbaugebiet, wurde sich Vincent van Gogh in aller Dringlichkeit der Kraft bewußt, die ihn zum Zeichnen, zum künstlerischen Gestalten zwang. »Ich zeichne oft bis spät in die Nacht, um ein paar Erinnerungen festzuhalten und Gedanken zu klären, die sich mir beim Sehen der Dinge unwillkürlich aufdrängen«, schreibt er an den Bruder Theo, und er skizziert die vom Schacht heimkehrenden Bergarbeiter oder die Grubenarbeiterinnen mit ihrer schweren Last – Themen, die seine Umwelt ihm aufdrängt. Noch ist, wie diese Darstellung der Säcke tragenden Grubenarbeiterinnen erkennen läßt, die zeichnende Hand unbeholfen, doch hofft Vincent, »daß es allmählich besser wird«, denn er weiß sich »auf gutem Wege«. Tastend und vorsichtig spürend versucht er, die Bewegung des schweren Tragens zu erfassen; naiv-ungefügig, ja anatomisch teilweise falsch bleibt noch die Bewältigung der Figur. Doch durch alle naive Unbeholfenheit hindurch klingt die Intensität anteilnehmenden Fühlens, die dieser frühen Zeichnung ihre Ausdrucksstärke gibt.



Grubenarbeiter.
Briefskizze. August 1880



2 Blick über die Dächer

39 cm x 55 cm. Wasserfarben, weiß gehöht. Entstanden Juli 1882. Paris, Sammlung G. Renand

Während des knapp zweijährigen Aufenthaltes in Den Haag erzwingt van Gogh mit zäher Verbissenheit von sich selbst die Bewältigung des künstlerischen Handwerks. »Um zum Wahrhaftigen zu gelangen, muß man lange und viel arbeiten ... Mit der Zeit kommen andere Dinge mir immer mehr aus dem Sinn, und je mehr sie mir aus dem Sinn kommen, um so schneller erfaßt mein Blick das Malerische. Die Kunst verlangt hartnäckiges Arbeiten, ein Arbeiten allem zum Trotz, und eine fortwährende, stete Beobachtung.« Dem Bruder kündigt er im Juli 1882 an, daß er ein paar Aquarelle für ihn habe. »Es sind Landschaften mit komplizierter Perspektive, sehr mühsam zu zeichnen, aber gerade darum ist dann auch ein echt holländischer Charakter und eine echt holländische Empfindung drin. Sie ähneln den zuletzt geschickten und sind nicht weniger gewissenhaft in der Zeichnung, allein jetzt kommt dazu: die Farbe – das sanfte Grün der Wiesen im Gegensatz zu dem roten Ziegeldach –, das Licht im Himmel kommt stärker heraus gegen die stumpfen Töne des Vordergrunds, eines Zimmerplatzes mit Erde und feuchtem Holz ... Dieser Blick über die Dachfirste und die Dachrinnen, wo Gras drin wächst, ganz früh am Morgen, wenn die ersten Zeichen des Lebens erwachen, der Vogel, der fliegt, und der Schornstein, der raucht, und ganz unten in der Tiefe die kleine Gestalt, die dahinschlendert – das ist ... der Vorwurf meines Aquarells. Ich hoffe, es wird Dir gefallen.«

Hinter dem Schenkweg. Mai 1882. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





3 Baumstudie

49 cm x 68,5 cm. Schwarze und weiße Kreide, Tusche, Bleistift und Wasserfarben, leicht laviert. Entstanden April 1882. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

»Ich bin ganz erfüllt von meiner Arbeit«, berichtet Vincent dem Bruder nur ein Jahr nach der Entstehung der Skizze der Grubenarbeiterinnen, und er äußert gleichzeitig die Zuversicht, daß es ihm gelingen werde, genug damit zu verdienen, um davon leben zu können als einer, der »im Schweiße seines Angesichts sein Brot ißt« – der Entschluß, ganz als Künstler zu arbeiten, steht unwiderruflich fest. »Ich fühle, daß meine Arbeit im Herzen des Volkes liegt, daß ich mich an das Alltägliche halten und tief ins Leben hineingreifen und durch viel Mühsal und Sorge vorwärtskommen muß.« Mit Leidenschaft macht er sich ans Werk, Leben und Natur zu erforschen und zu studieren, und er »haut« auch diese Wurzelstudie in einem Tag hin, macht sie »ganz in einem Zug im Freien«. Doch ruft zur gleichen Zeit auch dieses kleine Stück beobachtete Natur in ihm Gefühle wach, denen er Ausdruck zu geben sucht in den zwei großen Zeichnungen zu »Sorrow«, jener leidgebeugten Frauenfigur, in deren Gestalt er so viel selbsterfahrene Empfindungen einschmilzt. Er schreibt, er habe sich bemüht, »in die Landschaft dasselbe Gefühl zu legen wie in die Figur: Das gleichsam krampfhafte und leidenschaftliche Sich-fest-Wurzeln in der Erde und das doch Halb-Losgerissensein durch die Stürme. Ich wollte sowohl in dieser weißen, schlanken Frauengestalt wie in diesen schwarzen, knorrigen Wurzeln mit ihren Knorzen etwas vom Kampf des Lebens ausdrücken. Oder richtiger: weil ich bestrebt war, der Natur, die ich vor mir hatte, treu zu sein, ohne dabei zu philosophieren, ist fast unwillkürlich in beiden Fällen etwas von diesem großen Kampf hineingekommen.«



Sorrow.
November 1882.
Amsterdam, Stedelijk Museum


ATELIER
VINCENT

4 Strand bei Scheveningen

34,5 cm x 51 cm. Öl auf Karton. Gemalt August 1882.
Amsterdam, Sammlung E. Ribbius-Peletier

»Ich vertiefe mich mit aller Kraft ins Malen, ich vertiefe mich in die Farbe« – so schreibt Vincent im August 1882 an seinen Bruder Theo, und er fühlt, daß beim Malen Dinge der Farbe bei ihm zutage kommen, die er früher nicht hatte, »Dinge von Breite und Kräften«. Einfachste Vorwürfe sind es, die er ins Bild zu bringen sucht: ein Stück Erdboden, die Figur eines Grabenden, ein Kartoffelfeld, den Wald mit seinen jungen Buchenstämmen. Immer wieder geht er auch hinaus an den Strand von Scheveningen, denn »ein Stück Sand, Meer und Himmel sind ernst zu nehmende Bildstoffe und so schwer, aber auch so schön, daß es sehr wohl verlohnt, sein Leben dranzusetzen, um die Poesie, die darin liegt, wiederzugeben«. Ist Vincent mit dem Ergebnis seiner Bemühungen auch noch unzufrieden, so stellt er doch fest: »Ich sehe in meiner Arbeit einen Widerglanz von dem, was mich gepackt hatte, ich sehe, daß die Natur zu mir gesprochen, daß sie mir etwas gesagt hat, was ich in Schnellschrift aufgeschrieben habe. In meiner Schnellschrift mögen Worte sein, die nicht zu entziffern sind – Fehler oder Lücken, doch etwas ist geblieben von dem, was der Wald oder der Strand oder die Figur gesagt haben, und es ist keine zahme oder konventionelle Sprache, die aus einer erlernten Arbeitsweise oder einem System entsprungen wäre und nicht aus der Natur selbst.«

Bleicherei in Scheveningen. Juli 1882. Den Haag, Sammlung Willem Brinkman





5 Weber am Webstuhl

48 cm x 61 cm. Öl auf Leinwand auf Holz. Gemalt Januar/Februar 1884. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

»Ich male täglich an Studien von den Webern«, berichtet der Maler nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr ins Elternhaus in Nuenen, wo er zwei Jahre bleiben wird. Und er reflektiert weiter: »Ich für mein Teil finde es oft erfreulicher ... zum Beispiel unter Bauern und Webern, als in der gebildeteren Welt. Das ist für mich ein rechtes Glück. So habe ich mich zum Beispiel jetzt, seit ich hier bin, in die Weber vertieft.« Voller Intensität arbeitet Vincent in den folgenden Monaten an den Weber-Studien, die er als Bestandteil einer Sammlung von Darstellungen von Brabanter Handwerkern sieht. Die Schwierigkeiten, die er dabei bewältigen muß, sind groß, denn »diese Menschen sind schwer zu zeichnen, weil man in den kleinen Räumen keinen Abstand nehmen kann«. Doch »die Webstühle mit der ziemlich verwickelten Maschinerie, wo mittendrin der Weber sitzt«, sie reißen ihn immer wieder mit und inspirieren ihn. Aber »was kann man dagegen tun«, gegen »dieses Aufgehen im Augenblick, dieses so völlige Mitgerissen- und Inspiriert-Werden durch die Umwelt, in der man zufällig ist«? So entstehen in vorbehaltloser Auseinandersetzung mit dieser Umwelt Darstellungen des arbeitenden Menschen, die durch ihre realistische Gestaltung Ausdruck historischer Klassenpositionen sind. Sie reichen durch ihre wuchtig menschliche Kraft, die die Kraft der noch unterdrückten, aber schon unaufhaltsam aufsteigenden Klasse ist, über den Rahmen der spätbürgerlichen Epoche hinaus.

Weber. Mai 1884. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Weber. Juli 1884. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller





6 Herbstliche Allee

99 cm x 66 cm. Öl auf Leinwand auf Holz. Gemalt Oktober 1884. Rotterdam, Sammlung W. Nolst Trénité

Die heimatliche Brabanter Landschaft, mit der sich der Maler so innig verbunden fühlt, wird immer aufs neue Ausgangspunkt seines künstlerischen Gestaltens; er weiß sich sicher, daß ein Leben, »das aus jahrelangem Umgang mit der Natur auf dem Lande besteht«, das beste ist, und hofft, als Mensch »so schließlich im Lauf der Jahre allmählich etwas Besseres und Tieferes« zu werden. Weit entfernt noch sieht er sich von seinen großen Vorbildern, von Millet, Corot, Daubigny, von der Schule von Barbizon, doch hofft er, daß »jede Studie, jedes Streben beim Malen, jede neue Liebe zur Natur, glücklich oder unglücklich«, ihn »ein wankendes Schrittchen« jener »heiteren Gelassenheit« näherbringe, die ihre Arbeiten ausströmen. Dabei interessiert ihn sehr, was in »unerwarteten, neuen Auffassungen« zutage tritt, Auffassungen, aus denen er hier, im entlegenen Brabant, nur schwer klug werden kann, und noch ist für ihn nicht erkennbar, »was Impressionismus eigentlich bedeutet«; er sieht jedoch, »daß man anfängt, Bilder jetzt wieder in ganz anderem Ton zu malen als vor einigen Jahren«. Und er berichtet dem Bruder Theo: »Das letzte, was ich gemacht habe, ist eine ziemlich große Studie von einer Pappelallee mit dem gelben Herbstlaub; hier und da macht die Sonne auf das abgefallene Laub am Boden leuchtende Flecke, die mit den langen Schlagschatten der Stämme abwechseln. Am Ende der Allee ein kleines Bauernhaus, darüber der blaue Himmel zwischen dem Herbstlaub.«



Sonnenuntergang.
Oktober/November 1885.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



7 Bäuerin mit bräunlicher Haube

40 cm x 30 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt April/Mai 1885.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

»Die Dinge nicht malen, so wie sie sind, trocken analysierend nachgemalt«, sondern so wie man sie fühlt, wodurch sie trotz »Abweichungen, Umarbeitungen, Veränderungen der Wirklichkeit ... wahrer als die buchstäbliche Wahrheit« werden – darin erkannte Vincent van Gogh immer stärker sein Hauptanliegen, sich in Übereinstimmung wissend mit Michelangelo, Delacroix, Millet. So sieht er auch in der »Aufrichtigkeit der Darstellung« etwas, was seinen »unfertigen« oder »häßlichen« Studien Wert gibt vor allem für jene, »die unauslöschliche Eindrücke vom Lande bewahren und ihr Leben lang immer Sehnsucht nach Feldern und Bauern haben«. In zahlreichen Studienköpfen bemüht sich der Maler in jenen Wochen, in denen die »Kartoffelesser« entstehen, um diese Aufrichtigkeit des Ausdrucks, dessen höchstes Ziel es ist, daß »die Bäuerin eine Bäuerin« ist. Gleichzeitig aber überlegt er sehr weitreichend, daß man die Bauern- und Arbeiterfigur zwar als »Genre« angefangen habe, daß sie aber »mit Millet als ewigem Meister an der Spitze ... zum Mittelpunkt der modernen Kunst geworden« ist. Die Lektüre von Zolas »Germinal« fordert dabei den Vergleich mit seinen Figuren heraus, in denen der Maler auch ein Menschengeschlecht sieht, mit dem die Erde schwanger ging, »das heraufdrängte, ein schwarzes Heer von Rächern, das langsam in den Furchen keimte und heranwuchs für die Ernte künftiger Jahrhunderte, dessen gärendes Aufkeimen bald die Erde zum Bersten bringen sollte«.



Bäuerin bei der Mahlzeit.
März 1885.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



8 Die Kartoffelesser

81,5 cm x 114,5 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt April/Mai 1885. Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

»Ich habe die Absicht, diese Woche mit dem Motiv von den Bauern abends rund um die Kartoffelschüssel anzufangen ... Ob es nun glückt oder mißglückt, ich fange mit den Studien für die verschiedenen Figuren an« – berichtet Anfang des Jahres 1885 Vincent van Gogh dem Bruder Theo. Und wenig später schreibt er über den Fortgang der Arbeiten an diesem Hauptwerk der zweijährigen Schaffensperiode in Nuenen: »Es geht gut vorwärts damit, und ich glaube, es wird noch etwas ganz anderes hineinkommen, als du, wenigstens so deutlich, je von mir gesehen hast. Ich meine gerade das Leben. Das male ich aus dem Kopf auf das Bild selbst. Aber du weißt ja selber, wie viele Male ich die Köpfe gemalt habe! Und immer noch laufe ich jeden Abend wieder hin und sehe mir alles an, um einzelnes an Ort und Stelle zu zeichnen. Aber beim Malen lasse ich meinen eigenen Kopf im Sinn von Gedanken oder Einbildungskraft mitarbeiten, was bei Studien nicht so sehr der Fall ist, wo kein Schöpfungsvorgang stattfinden darf, wo man vielmehr aus der Wirklichkeit sich Nahrung für seine Einbildungskraft holt, damit die richtig werde ... Alle Köpfe waren fertig, und zwar sehr sorgfältig durchgearbeitet, aber ich habe sie kurz entschlossen erbarmungslos übermalt, und die Farbe, in der sie jetzt gemalt sind, ist ungefähr die Farbe einer guten, staubigen Kartoffel, ungeschält natürlich. Während ich das machte, fiel mir ein, was man von Millets Bauern so richtig gesagt hat: Seine Bauern scheinen mit der Erde gemalt, die sie besäen... Man muß die Bauern malen, indem man selber einer von ihnen ist und fühlt und denkt wie sie.«

Die Kartoffelesser.
April 1885. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



Die Kartoffelesser.
Lithographie. April 1885. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

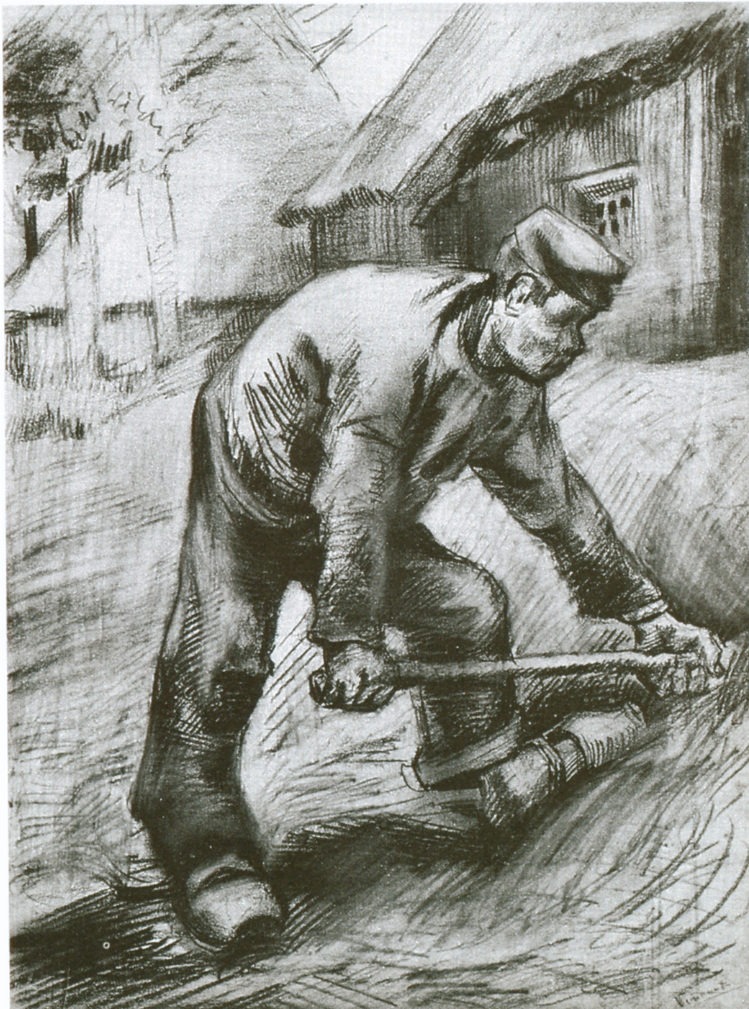




9 Grabende Bäuerin

55,5 cm x 40,5 cm. Schwarze Kreide. Entstanden Sommer 1885. Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

Um die wesenhafte Gestaltung des arbeitenden Menschen, des Menschen in Bewegung und Aktion, hat van Gogh in qualvoller Leidenschaftlichkeit gerungen: die Bergleute im Borinage, die Fischer in Scheveningen, die Weber in Nuenen – immer aufs neue hat er sie, seine Modelle, gezeichnet. Besonders aber dem bäuerlichen Menschen, den er in seiner Naturverbundenheit und gesunden Kraft erlebte, galt seine Liebe als Künstler. Der Geruch der Brabanter Äcker, der Duft der reifenden Felder, das sind für ihn auch in späteren Jahren stets wache Erinnerungen. Entsprechend der elementaren Ursprünglichkeit der Natur und des bäuerlichen Menschen, wie van Gogh ihn sah, ist auch diese Zeichnung in wuchtigen, aussagekräftigen Umrissen angelegt. »Es liegt mir daran, eine Zeichnung zu machen, die nur das Wesentliche der Gestalt darstellt, indem sie sie vereinfacht, indem sie, durchaus mit Absicht, die Details übersieht, die im Hinblick auf den eigentlichen Charakter nicht notwendig und etwas nur Zufälliges sind ... Und was ich dabei herauszukriegen suche, ist nicht, eine Hand zeichnen zu können, sondern die Geste, nicht mathematisch genau einen Kopf, sondern die große Ausdrucksbewegung. Zum Beispiel, wenn einer beim Umgraben aufsieht, um den Wind einzuschnuppern; oder das Sprechen – kurz, das Leben.«



Arbeitender Bauer.
Sommer 1885.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



10 Mädchen aus einem Café chantant

60 cm x 50 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Dezember 1885.
New York, Sammlung A. Wyler

»Ich fühle eine Kraft in mir, etwas zu schaffen, ich sehe, daß meine Arbeiten neben den Arbeiten anderer bestehen können, und das macht mir eine ungeheure Lust zum Arbeiten« – berichtet Vincent dem Bruder wenige Wochen nach seiner Ankunft in Antwerpen, wo er vier Monate bis zu seiner Weiterreise nach Paris bleiben wird. Der ausgedehnte Besuch der Museen – schon von Nuenen aus war er nach Amsterdam gefahren, um dort die Bilder Rembrandts, Frans Hals' und Vermeer van Delfts zu sehen –, wo Rubens ihn jetzt stark beeindruckt, festigt seine Überzeugung, daß ein Maler »einen das Leben der Dinge fühlen« lassen muß, doch kommen auch neue Überlegungen zu Farben und Technik in Gang. Vor allem aber ist es das Tun und Treiben in der Hafenstadt, das ihn ganz packt, und in den »gewöhnlichen Mädels und Kerlen« findet er eine Kraft und ein Leben, die er in ihrer »eigentümlichen Wesensart ... mit einer einfachen Technik« ausdrücken möchte. Trotz seiner Geldnöte nimmt er sich Modelle, auch diesen Kopf in Lebensgröße malt er danach. »Er ist ganz hell, abgesehen von dem schwarzen Haar. Doch kommt der Kopf in ein und demselben Ton gegen den Hintergrund heraus, in den ich einen goldigen Schimmer hineinzubringen versucht habe. Übrigens, die Farbskala – eine tonige Fleischfarbe, am Hals mehr bronzefarben, rabenschwarzes Haar – Schwarz, das ich aus Karmin und Preußischblau mischen mußte, schmutziges Weiß für die Jacke, Hellgelb, viel heller als das Weiß, für den Hintergrund eine Spur Feuerrot im rabenschwarzen Haar, und ein zweites Feuerrot, eine Schleife, in dem schmutzigen Weiß. Es ist ein Mädel aus dem Café chantant, und doch ist der Ausdruck, nach dem ich gesucht habe, ein wenig eccehomoartig.« Und er verteidigt sein Recht, dieses Mädchen von der Straße zu malen, durch die Feststellung, daß »vom höchsten künstlerischen Standpunkt aus nichts dagegen zu sagen ist«, Menschen zu malen: »das war die alte italienische Kunst, das war Millet, und das ist Breton«. »Die Frage ist nur, ob man die Seele oder die Kleider zum Ausgangspunkt nimmt, ob man die Form als Kleiderständer für Schleifen und Bänder benutzt, oder ob man in der Form ein Mittel sieht, einen Eindruck, ein Empfinden wiederzugeben, oder ob man abbildet um abzubilden, weil das an sich so unendlich schön ist. Nur das erste ist vergänglich, die zwei letzten sind beides hohe Kunst.«



Selbstbildnis vor der Staffelei.
Herbst 1885.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung



11 Blick auf den Montmartre

96 cm x 120 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt 1887.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

Oft hat van Gogh in Paris den Blick auf den Montmartre gemalt: das flach ansteigende Gelände mit den Gärten und Schuppen, mit den Mühlen im Hintergrund und mit dem weiten Himmel. Unter der Wirkung der Sehweise der Impressionisten öffnete sich ihm dabei das Auge für die vom Licht gestaltete, durchgebildete Landschaft, die körperschweren Farben der Jahre in Holland weichen hellen, lichterfüllten Tönungen, die von nun an bildbestimmend werden. »Zur Zeit ist Tauwetter auf meiner Palette, die Starrheit des ersten Anfangs ist verschwunden«, hatte Vincent schon 1885 in Nuenen festgestellt. Und sich auf den Ausspruch von Delacroix beziehend: »Die wahren Maler sind diejenigen, die keine Lokalfarbe wiedergeben«, folgert er weiter: »Darf ich darunter nicht kühnerweise verstehen, daß ein Maler gut daran tut, wenn er von den Farben auf seiner Palette ausgeht statt von den Farben der Natur? ... Ich übernehme von der Natur eine gewisse Reihenfolge und Genauigkeit in der Plazierung der Töne, ich studiere die Natur, damit ich keinen Unsinn mache und vernünftig bleibe; doch ob meine Farbe buchstäblich genau dieselbe ist, daran liegt mir nicht weiter viel, wenn sie nur auf meinem Bild gut wirkt, ebenso wie sie im Leben gut wirkt.«



Blick auf ein Industrieviertel. 1887. Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung



12 Vater Tanguy

65 cm x 51 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt 1887/88.
Paris, Sammlung Stavros Niarchos

Inmitten von Bildern und Kunstgegenständen hat van Gogh diesen kleinen Pariser Farbenhändler gemalt, der wegen seiner hilfreichen Unterstützung junger Künstler bei allen Malern bekannt war. In seinem kleinen Laden, den er sich nach Rückkehr aus dem Exil, wohin er wegen Beteiligung an den Tagen der Kommune verbannt worden war, eingerichtet hatte, verkehrten Cézanne, Gauguin, Pissarro und viele andere Impressionisten, auf Kredit gab er ihnen Farben, und als einer der ersten verkaufte er ihre Bilder, meist den Preis nach der Größe berechnend. Der Verehrung für diesen gütigen Menschen, den van Gogh in Paris bald kennenlernte, hat der Maler naiv-überzeugenden bildhaften Ausdruck gegeben: In breiter Frontalstellung füllt der gedrungene Körper im symmetrischen Aufbau das Bild, wobei Kopf und Hände besondere Ausdruckskraft erhalten. In den differenziert und im Vergleich zu den übrigen Bildteilen sehr plastisch gemalten Gesichtszügen gewinnt die Persönlichkeit dieses außergewöhnlichen Mannes Leben, spürt man seine Güte und sein Verständnis, das ihn gewollt oder ungewollt zum Förderer der Bestrebungen der jungen, gegen die erstarrten Konventionen eines akademischen Kunstbetriebes aufbegehrenden Generation werden ließ.



Frau im Café »Tambourin«.
Um 1887.
Amsterdam, Stedelijk Museum,
Vincent-van-Gogh-Stiftung



13 Blühender Birnbaum

73 cm x 46 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt April 1888.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

»Ich bin in einer richtigen Arbeitswut, weil die Bäume blühen und weil ich einen provenzalischen Obstgarten von ungeheuerlicher Farbenfreudigkeit machen wollte«, berichtet Vincent im April 1888 dem Bruder bald nach seiner Ankunft in Arles, und schon wenige Wochen später spricht er von einer Obstgarten-Serie, die zusammen mit den Fassungen der »Pont de Langlois«, der Zugbrücke, das erste von ihm als zusammenhängend empfundene Ergebnis seiner Arbeit im Süden ist. »Ich habe jetzt auch einen kleinen Birnbaum im Hochformat ... Der Boden violett, im Hintergrund eine Mauer mit steil aufragenden Pappeln und ein sehr blauer Himmel. Der kleine Birnbaum hat einen violetten Stamm und weiße Blüten, auf einem der Blütenbüschel ein großer gelber Schmetterling. Links in der Ecke ein kleiner Garten mit einem gelben Schilfzaun und grünen Sträuchern und einem Blumenbeet. Ein kleines rosa Haus.«
Das Arbeiten vor der frühlingserfüllten Natur – und alle diese Studien entstehen so – bringt große Schwierigkeiten mit sich: »Der Wind macht mir viel Not beim Malen, aber ich befestige meine Staffelei an Pfählen, die ich in den Boden stecke, und arbeite trotzdem, es ist zu schön.« Gleichzeitig fragt er skeptisch: »Aber was werden sie zu dem Pinselstrich der Sachen sagen, die man so im Freien macht?« Und hofft, trotz des immensen Verbrauchs an Farben und Leinwand, sein Geld nicht zu vergeuden. Sinnbild darüber hinaus eines neu erwachenden Lebens, der unverbrauchten Kraft der Natur, aus der dem Maler Stärke zuströmt, sind diese Darstellungen der blühenden Bäume, der lichtdurchfluteten Landschaft, und zuversichtlich kann Vincent sagen: »Die Arbeit in dieser wundervollen Natur hat mir einen moralischen Halt gegeben.«



»Souvenir de Mauve«.
April 1888.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller


Vincent

14 Sämann

64 cm x 80,5 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Sommer 1888.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Im intensiven Erleben der neu gewonnenen südlichen Umwelt mit ihrer sonnenerfüllten Landschaft, die durch die Arbeit des Menschen, der Bauern und Landarbeiter, ihr Gepräge erhält, werden für den Maler unvermutet wieder Kindheitserinnerungen wach, »Sehnsüchte nach jenem Unendlichen, wofür Sämann und Garbe Sinnbilder sind«. Die Figur des Sämanns und des Schnitters, die Saat und die Ernte werden so für ihn Gleichnisse aufgehenden und sich vollendenden Lebens, eines Lebens, an dessen tiefen Sinn Vincent unverbrüchlich glaubt, auch im Gedanken an die Möglichkeit, daß die Künstler »einst unter besseren und veränderten Bedingungen des Daseins malen werden«. – »Schon seit langem ist es mein Wunsch, einen Sämann zu malen«, schreibt er im Juni 1888 an den Bruder, denn was nach Millet und Lhermitte noch zu tun ist, »das ist der Sämann mit Farbe und in großem Format«. Und er fügt eine Skizze bei: »Auf einem umgepflügten Feld, einem großen Feld violetter Erdschollen, das gegen den Horizont ansteigt – ein Sämann in Blau und Weiß. Am Horizont ein niedriges reifes Kornfeld. Über dem Ganzen ein gelber Himmel mit einer gelben Sonne.« Wenige Tage später schon berichtet er, daß er am »Sämann« gearbeitet und ihn völlig verändert habe. »Mit der Wahrheit der Farbe habe ich es nicht so genau genommen. Vielmehr will ich kindlich-schlichte Bilder machen wie in alten Kalendern, alten Bauernkalendern, wo Hagel, Schnee, Regen, Schönwetter auf eine ganz primitive Art dargestellt sind.« Und er fragt: »Kann man jetzt den Sämann farbig malen, mit einem Simultan-Kontrast von Gelb und Violett zum Beispiel ...? Unbedingt ja ... Aber mach Dich dran – da verfällst Du der reinen Farben-Metaphysik à la Monticelli, und aus so einem Matsch in Ehren wieder herauszukommen, ist verdammt schwierig.«



Hütte am Feld.
Sommer 1888.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung



15 Bildnis eines alten provenzalischen Bauern

70,5 cm x 58 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt August 1888.
London, Privatbesitz

»Einen wahren Menschen darzustellen«, die »Seele des Modells« zu erfassen, das ist Vincent van Goghs höchstes Anliegen der Bildnisdarstellung. Die Bildnisse des Postmeisters Roulin, der Arlesierin, der Berceuse oder des Zuavenleutnants Milliet, die in Arles entstehen, offenbaren, welche vollendete Meisterschaft seine Porträtkunst erreicht hat. Sie alle besitzen die gleiche Prägnanz des Ausdrucks wie dieses Bildnis eines richtigen »Mannes mit der Hacke« – »er ist ein alter Ochsentreiber aus der Camargue«. Und statt genau wiederzugeben, was er vor Augen hat, bedient Vincent sich der Farbe eigenmächtiger, um sich kraftvoll auszudrücken. »Ich habe mir den schrecklichen Mann, den ich zu machen hatte, in der glutheißen Erntezeit, in der vollen Mittagshitze vorgestellt. Darum das lodernde Orange wie rotglühendes Eisen, darum die Töne von leuchtendem Altgold im Dunkel ... Und die guten Leute werden in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen. Aber was kann uns das anhaben, wir haben Die Erde und Germinal gelesen, und wenn wir einen Bauern malen, so möchten wir zeigen, daß diese Bücher schließlich ein Stück von uns selbst geworden sind.« Verallgemeinernd aber formuliert er später: »Ich möchte Porträts machen, die hundert Jahre später den Menschen jener Zeit wie Erscheinungen vorkommen. Aber das suche ich nicht durch photographische Ähnlichkeit zu erreichen, sondern durch leidenschaftlichen Ausdruck, indem ich unser modernes Wissen von der Farbe und unser modernes Farbgefühl als Ausdrucksmittel und als Mittel zur Steigerung des Charakters verwende.«



Der Zuave Milliet.
Juni 1888.
New York, Sammlung J.K.Thannhauser



16 Sonnenblumen

93 cm x 73 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt August 1888.
London, National Gallery

»In der Hoffnung, daß ich mit Gauguin in unserem eigenen Atelier wohnen werde, will ich eine Reihe von Bildern dafür machen. Weiter nichts als lauter große Sonnenblumen« – schreibt Vincent an den Bruder, auf die Ankunft des Malerfreundes hoffend, der eben seine Bereitschaft mitteilt, in den Süden zu kommen. »Ich arbeite jeden Morgen von Sonnenaufgang an. Denn die Blumen verwelken schnell, und das Ganze muß in einem Zuge gemalt werden ... Jetzt bin ich beim vierten Sonnenblumenbild. Dieses vierte ist ein Strauß von vierzehn Blumen gegen gelben Hintergrund, wie ein Stilleben mit Quitten und Zitronen, das ich früher mal gemacht habe. Aber da es viel größer ist, wirkt es sehr eigenartig, und ich glaube, diesmal ist es mit mehr Einfachheit gemalt ... Von Luft umflossen und so ganz Blume wie nur irgendwas, und doch ganz pastos und solide gemalt ... Das nenne ich Einfachheit der Technik! ... Ich mühe mich zur Zeit darum, eine Pinseltechnik ohne Pointillismus oder andere Tricks herauszufinden, nichts weiter als einen abwechslungsreichen Pinselstrich.«



Paul Gauguin: Bildnis Vincents bei der Arbeit. November 1888. Amsterdam, Stedelijk Museum


Vincent

17 Nachtcafé

70 cm x 89 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt August/September 1888. New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery

Es sei eines der krassesten Bilder, die er je gemacht habe, äußert sich Vincent van Gogh über dieses Gemälde; »es ist, wenn auch anders, den Kartoffelessern gleichwertig«. Und er führt weiter aus: »In meinem Bild vom Nachtcafé habe ich auszudrücken versucht, daß das Café ein Ort ist, wo man sich ruinieren, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann ... Ich habe versucht, mit Rot und Grün schreckliche menschliche Leidenschaften auszudrücken. Der Raum ist blutrot und mattgelb, ein grünes Billard in der Mitte, vier zitronengelbe Lampen mit orangen und grünen Strahlenkreisen. Überall ist Kampf und Antithese: in den verschiedensten Grüns und Rots, in den kleinen Figuren der schlafenden Nachtbummler, in dem leeren, trübseligen Raum, im Violett und Blau. Durch die Gegensätze von zartem Rosa mit Blutrot und Dunkelrot, von mildem Louis-XV- und Veroneser Grün mit den gelbgrünen und harten blaugrünen Tönen – das alles in einer Atmosphäre von höllischem Backofen und blassem Schwefelgelb – habe ich die finstere Macht einer Kneipe ausdrücken wollen.«



Das Bordell. Oktober 1888. Merion (Pa.), The Barnes Foundation


Vincent

18 Selbstbildnis (à mon ami Paul Gauguin)

62 cm x 52 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt September 1888.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum
(Leihgabe M. Wertheim)

Über vierzigmal hat Vincent van Gogh in einem Zeitraum von weniger als fünf Jahren sich selbst im Bilde dargestellt, wobei mit dem Streben nach Ergründen der eigenen Persönlichkeit immer die Auseinandersetzung mit der Umwelt, mit der gesellschaftlichen Realität verbunden war. So wurde die Folge seiner Selbstbildnisse zur Dokumentation seines Künstlerschicksals vor dem Hintergrund der Zeit, einer Zeit, in der der wahrhafte Künstler, wie Vincent feststellte, gezwungen war, »Armut und gesellschaftliche Vereinsamung« auf sich zu nehmen. – »Ich habe meine Persönlichkeit gesteigert«, schreibt der Maler über dieses Selbstbildnis, das er dem Freunde Paul Gauguin widmete und ihm im Austausch gegen dessen »Les misérables« betitelte Selbstdarstellung überließ. Er habe in seinem Selbstporträt nicht nur sich selbst, sondern ganz im allgemeinen einen Impressionisten wiedergeben wollen, erläutert er weiter dem Freunde, während dieser von den Impressionisten als »den armen Opfern der Gesellschaft« spricht. Das Bild »ist ganz aschenfarbig, gegen einen Hintergrund von blassem Veroneser Grün. Die Kleidung ist mein brauner, blaueingefaßter Rock, aber ich habe das Braun zum Purpur gesteigert und die Breite der blauen Borte übertrieben. Der Kopf ist in einfachen hellen Farben breit hingesetzt gegen einen hellen Hintergrund, fast ohne Schatten. Die Augen habe ich ein kleines bißchen schief gesetzt wie bei den Japanern.«



Stilleben mit Zeichenbrett, Tabakspfeife und Zwiebeln. Januar 1889. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



19 Die roten Weingärten

73 cm x 92 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt November 1888. Moskau, Staatliches Puschkin-Museum

»Ich habe ebenfalls ein Bild von einem ganz purpurroten und gelben Weingarten vollendet, mit kleinen blauen und violetten Figuren und einer gelben Sonne. Ich glaube, dieses Bild könntest Du neben Monticellis Landschaften stellen« – meldet Vincent dem Bruder im November 1888 aus Arles über jenes Gemälde, das als einziges zu Lebzeiten des Künstlers verkauft werden sollte, und zwar auf der Ausstellung der Gruppe der XX in Brüssel zu Beginn des Jahres 1890 an die Malerin Anna Boch zum Preise von vierhundert Francs. Es zeigt, in das gleißende Licht der untergehenden Sonne getaucht, Weinleserinnen im flammenden Rot der Weingärten, emsig ihrer Arbeit nachgehend. Ungezwungen, durch den Rhythmus der Arbeit bestimmt, sind ihre Bewegungen. Doch trotz dieser regen Geschäftigkeit der Arbeitenden ist die Darstellung von innerer Ruhe erfüllt, von der Harmonie des Menschen mit der Natur, die sich in den leuchtenden, vollen Farben des Herbstes darbietet. So offenbart sich Vincent auch hier die Landschaft erfüllt von menschlicher Tätigkeit und von ihr geprägt. Er hebt ihre Darstellung damit zugleich hinaus über eine reine Naturschilderung in einen gesellschaftlichen Lebensbereich, dessen Zentrum der arbeitende Mensch ist.



Blick auf Arles. April 1889. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



20 La Berceuse

92 cm x 73 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Dezember 1888/ März 1889. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Die Frau des Postmeisters Roulin, von dem Vincent van Gogh sagte, daß sich in dessen Stimme für ihn der Klang eines süßen, traurigen Wiegenliedes mische »mit einem fernen Widerhall der Fanfaren aus dem Frankreich der Revolution«, war das Modell für die verschiedenen Fassungen und Wiederholungen der »Berceuse«, der »Wiegerin«, die Anfang des Jahres 1889 nach der überstürzten Abreise Paul Gauguins aus Arles entstanden. An den Bruder Theo schreibt Vincent, daß ihm die Idee, dieses Bild zu malen, in Erinnerung an Gespräche mit Gauguin über die Islandfischer und ihre schwermütige Einsamkeit, allein auf ödem Meer Gefahren ausgesetzt, gekommen sei. Es sollte ein Bild werden, »vor dem die Seeleute, diese Kinder und Märtyrer zugleich, wenn sie es in der Kabine eines Islandfischerbootes sähen, ein Gefühl verspürten, als würden sie eingewiegt, als hörten sie wieder ihr eigenes Wiegenlied ... Eine grüngekleidete Frau mit gelbrotem Haar gegen einen grünen Hintergrund mit rosa Blumen. Nun werden die schreienden Gegensätze von Grellrosa, Grellorange, Grellgrün durch die Molltöne der Rots und Grüns gedämpft.« Und er stellt sich die »Berceuse« zwischen den Sonnenblumenbildern vor, »die auf diese Art zu beiden Seiten Fackeln oder Kandelaber in gleicher Größe bilden«. »Eine kleine hiesige Farbenmusik zu machen«, dieser Versuch steckte für Vincent in dem Bild der Wiegerin, von dem er feststellte, es sähe aus wie Buntdrucke aus dem Kaufladen: »Es ist schlecht gemalt, und die Buntdrucke aus dem Kaufladen sind technisch unendlich viel besser gemalt, aber trotzdem!«



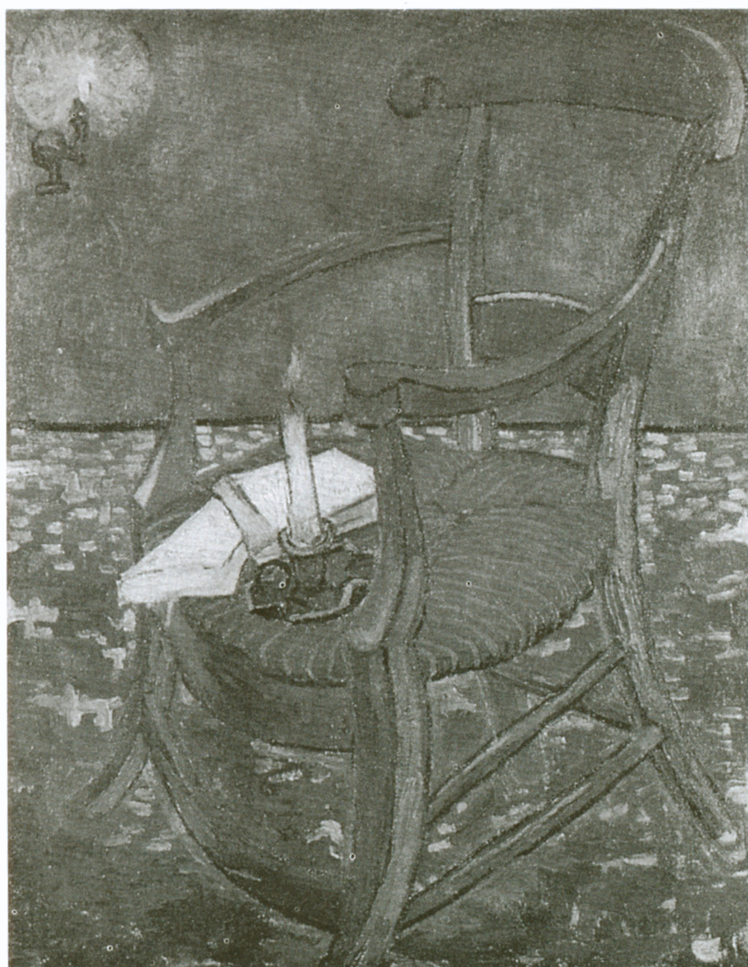
La Berceuse.
Dezember 1888/März 1889.
Boston, Museum of Fine Arts



21 Der gelbe Stuhl

92,5 cm x 73,5 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Dezember 1888/ Januar 1889. London, Tate Gallery

Schräg in die Bildfläche gestellt, malt Vincent van Gogh seinen »Stuhl aus Holz und ganz gelbem Stroh auf roten Fliesen gegen die Wand«, zusammen mit einem Bild von Gauguins Sessel »rot und grün, Nachtstimmung, Wand und Fußboden ebenfalls rot und grün, auf dem Sitz zwei Romane und eine Kerze«. Stuhl wie Sessel gewinnen dabei durch die elementare Kraft der Darstellung individuelles Leben, so daß diese beiden Gemälde mit Recht als »stellvertretende Porträts« der Inhaber von Stuhl und Sessel bezeichnet wurden. Alltägliche Gegenstände aus dem persönlichsten Bereich sind so Mittel einer gleichsam selbstbildnishaften Daseinsdeutung geworden, einer Selbstdarstellung, in der sich die »radikale Subjektivierung von Kunst als schöpferische Weltaneignung« (Fritz Erpel) vollzieht. Der historische Zusammenhang dieses künstlerischen Verhaltens mit der konkreten Gesellschaftssituation wurde von Fritz Erpel prägnant formuliert: »Die weltgestaltende Selbstverwirklichung des produktiven Individuums verschärft sich infolge sozialer Isolierung und Entfremdung des freien Künstlers in der bürgerlichen Endzeit zu voraussetzungslos ich-enthüllendem Selbstausdruck.« Diesen umfassenden Selbstausdruck vor allem in van Goghs späten Werken, in denen eine »Kraft der Farbe« steckt, die er bisher noch nicht erreicht hatte, erkannte schon sein Bruder Theo, indem er feststellte, daß Vincent in ihnen die Gesamtheit seiner Gedanken über die Natur und die Menschen, die er der Natur eng verbunden fühlt, ausgedrückt habe. Die Größe und Anstrengung dieses Unterfangens und seine Belastung im Menschlichen ahnend, schreibt er: »Aber wie muß Dein Kopf da gearbeitet haben, wie hast Du Dich da bis an die äußerste Grenze gewagt, wo einen unvermeidlich der Schwindel überkommen muß!«



Der leere Stuhl (Sessel Gauguins).
Dezember 1888/Januar 1889.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung


Vincent

22 Das Schlafzimmer

73 cm x 92 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt September 1889.
Chicago, Institute of Art

»Ein paar Bilder für Holland zu machen, für die Mutter und die Schwester«, und zwar als Wiederholungen früherer Arbeiten, diesen Entschluß faßt Vincent Anfang September 1889 in der Abgelegenheit von Saint-Rémy, verbunden mit der Überlegung, daß er »sich nicht in die fixe Idee verrennen« dürfe, »krank zu sein«, sondern auch jetzt seine »bescheidene Laufbahn als Maler unbeirrt weiterverfolgen« müsse. Wenig später sendet er mit anderen Arbeiten auch diese zweite Fassung des »Schlafzimmers« an den Bruder nach Paris. »Indem ich durch Vereinfachung den Dingen einen größeren Stil gebe, soll einem der Gedanke an Ruhe oder ganz allgemein an Schlaf kommen ... Der Anblick des Bildes soll den Kopf oder richtiger die Phantasie beruhigen« – hatte Vincent geschrieben, als er im Oktober 1888 in Arles die erste Fassung malte, auf der wie auch hier die Farben »flach und einfach aufgetragen« sind »wie bei Japandrucken« und die »feste Derbheit der Möbel ... die unerschütterliche Ruhe ausdrücken« muß. Äußerste Einfachheit zu erreichen, auch in der Farbgebung, war sein Ziel, und er formuliert fragend: »Wenn das Dargestellte mit der Art und Weise der Darstellung im Stil völlig übereinstimmt – das ist doch, was das Wesen eines Kunstwerks ausmacht? Deshalb ist ein gemalter Brotlaib besonders gut, wenn er von Chardin gemalt ist.«



Das Schlafzimmer.
Oktober 1888.
Amsterdam,
Stedelijk Museum,
Vincent-van-Gogh-Stiftung



23 Olivenbäume

74 cm x 93 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt September/ Oktober 1889. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts

»Ich habe diesen Monat in den Ölbaumgärten gearbeitet, denn sie hatten mich ganz wütend gemacht mit ihren Christussen auf dem Ölberg, wo nichts wirklich beobachtet ist« – schreibt Vincent dem Bruder Theo aus Saint-Rémy, sich gegen Paul Gauguin und Emile Bernard wendend, die beide Bilder zum Thema Christus auf dem Ölberg gemacht hatten. »Bernard hat wahrscheinlich nie in seinem Leben einen Ölbaum gesehen. Er vermeidet es, sich auch nur die leiseste Vorstellung vom Möglichen und von der Wirklichkeit zu machen.« Angesichts dieses Verhaltens der Natur gegenüber hat Vincent das »peinliche Gefühl von Fiasko«: »Um das loszuwerden, habe ich an diesen klaren, kalten Tagen, aber bei schönem Sonnenschein von früh bis abends in den Obstgärten herumgepinselt. Was ich gemacht habe, ist ein wenig hart und neben ihren Phantasieschöpfungen grober Realismus, aber es hat wenigstens eine ländliche Note und riecht nach Erde.« Das unmittelbare Empfinden der Natur ist es, was auch dieser Darstellung ihre starke Ausdruckskraft gibt. Der Farbaufbau des Bildes ist dabei in feinsten Nuancierungen abgestuft: »Es ist Silber, das mal ins Blaue, mal ins Grüne spielt, bronzefarben, und beinah weiß auf gelbem, rosaviolettem oder orange Boden, der bis zu stumpfrotem Ocker geht. Aber sehr schwer, sehr schwer. Doch das ist mir recht, und es lockt mich, aus dem vollen in Gold und Silber zu arbeiten.« Und er nimmt sich vor: »Eines Tages mache ich vielleicht etwas ganz Persönliches daraus, wie ich es mit den Sonnenblumen für die gelben Töne gemacht habe.«



Olivenhain mit weißer Wolke. Juni 1889. New York, Sammlung J. H. Whitney



24 Der Schnitter (nach Millet)

43,5 cm x 33,5 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt August/ November 1889.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

Während der Monate des Aufenthaltes in der Heilanstalt von Saint-Rémy gewinnt für van Gogh, neben dem Wiederholen eigener Bilder, das Arbeiten nach Vorlagen anderer Künstler große Bedeutung, fehlt ihm doch, zeitweise durch immer wieder auftretende Anfälle ganz von der Außenwelt abgeschnitten, die für ihn so ungeheuer wichtige Berührung mit den Menschen und der Natur seiner Umgebung. Werke von Delacroix und Daumier wählt er aus, vor allem aber von Millet, so seine Folge der »Feldarbeiten«, die der Maler von den »Hell-Dunkel-Wirkungen des Schwarz-Weiß in die Sprache der Farben« übersetzt, für sich schlußfolgernd, daß »das nicht nur ein bloßes Kopieren«, sondern eher »wie ein Übersetzen in eine andere Sprache« sei. Diese Sprache ist so auch in jenen Arbeiten die Sprache Vincent van Goghs, nicht zuletzt in diesem Schnitter, der, als Gleichnis gemeint, »das Gegenstück zu dem Sämann« ist. In dem Schnitter, der »in sengender Hitze wie der Teufel dreinhaut, um mit der Arbeit fertig zu werden«, sieht er »ein Bild des Todes in dem Sinne, daß die Menschen das Korn sind, das er niedersichelt ... Aber dieser Tod hat nichts Trauriges, das geht bei hellem Tageslicht vor sich, mit einer Sonne, die alles mit feinem Goldlicht überflutet.«



Der Sämann (nach Millet).
November 1889.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



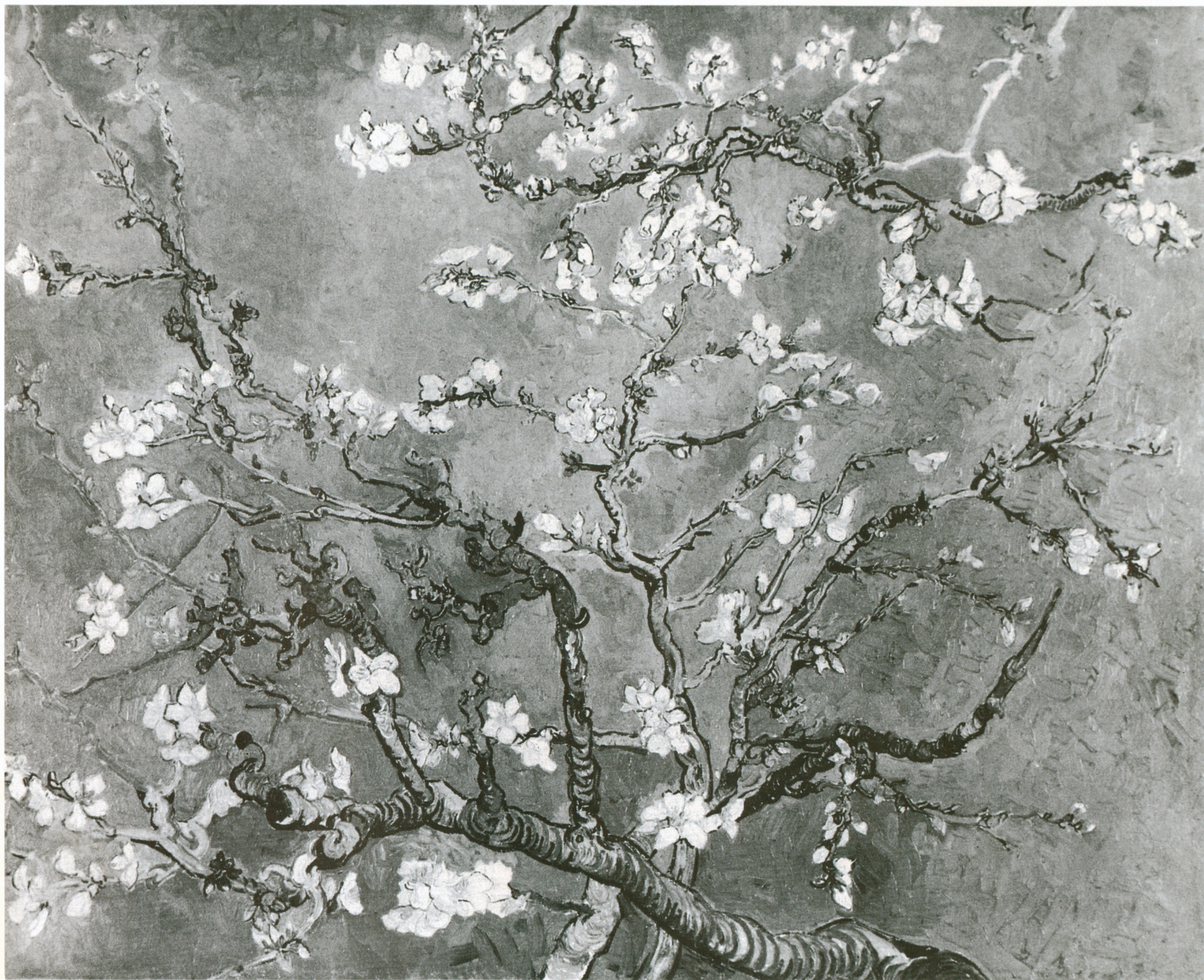
25 Blühende Mandelzweige

73cm x 92cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Februar 1890.
Amsterdam, Stedelijk Museum, Vincent-van-Gogh-Stiftung

»Mit der Arbeit ging es gut, das letzte Bild waren Blütenzweige«, berichtet Vincent dem Bruder im April 1890 zuversichtlich aus Saint-Rémy, nur wenige Wochen vor seinem Aufbruch zurück in den Norden, nach Auvers-sur-Oise in der Nähe von Paris. »Ich bin krank geworden, als ich die blühenden Mandelzweige malte. Hätte ich weiterarbeiten können, so hätte ich noch mehr blühende Bäume gemacht.« Wie ein Gespinst, dem Fernen Osten in vielem verpflichtet, breiten sich Blüten und Zweige über die Bildfläche aus, in jener gleichsam »heiteren Gelassenheit«, die van Gogh bei den Malern der Schule von Barbizon während der Jahre in Nuenen bewundert hatte – »unter meinen Arbeiten vielleicht das, was ich am geduldigsten und am besten gemacht habe, mit Ruhe und einer größeren Sicherheit des Pinselstrichs gemalt ... Ich habe mehr Ideen im Kopf, als ich je werde ausführen können, aber ohne daß sie mich verwirren. Die Pinselstriche gehen wie mit der Maschine. Darauf beruht meine Hoffnung, daß ich im Norden mein Gleichgewicht wiederfinden würde, wenn ich nur erst einmal aus einer Umgebung und aus Verhältnissen befreit bin, die ich nicht verstehe und auch nicht zu verstehen wünsche.«



Blühender Kastanienbaum.
Mai 1890.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



26 Landstraße mit Zypresse und Stern

92 cm x 73 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Mai 1890.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Die Ölbäume, die Feigenbäume, die Zypressen, die Weinberge – das sind für Vincent van Gogh charakteristische Dinge, die der Landschaft der Provence ihr besonderes Gepräge geben. Um ihre wesenhafte Gestaltung ringt er voll erregter Leidenschaftlichkeit. »Die Erregung, die mich vor der Natur ergreift, ist so groß, daß sie manchmal Ohnmachtsanfälle hervorruft«, schreibt er dem Bruder. »Die Zypressen beschäftigen mich dauernd, ich möchte so was Ähnliches wie die Sonnenblumenbilder daraus machen, denn es wundert mich, daß man sie noch nicht gemalt hat, wie ich sie sehe. In den Linien und in den Proportionen sind sie schön wie ein ägyptischer Obelisk. Und das Grün ist ein so ganz besonders feiner Ton. Es ist der schwarze Fleck in einer sonnenbeschienenen Landschaft, aber es ist einer der interessantesten schwarzen Töne, doch ich kann mir keinen denken, der schwieriger zu treffen wäre. Man muß die Zypressen hier gegen das Blau sehen, in dem Blau, richtiger gesagt.« – In die Mitte des Bildes gerückt, wird hier die Zypresse zum bestimmenden Element der Landschaft. Im Wirbel der Dynamik des Pinselstrichs verschmilzt sie mit den anderen Elementen der Landschaft, und selbst die sich in Kurven windende Landstraße mit den Fußgängern und dem Pferdekarren scheint sich der Eigenart ihres Organismus mit seinen sich schlängelnden und züngelnden Linien anzugleichen. Nicht das direkte Abbild der Natur, sondern die Übertragung ihrer wesentlichen Erscheinungsform in die Bildfläche, das ist auch hier das Anliegen des Malers bei seiner »Suche nach der Wahrheit«.



Zypressen.
1889/90.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



27 Junge Bäuerin

92 cm x 73 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Juni 1890.
Bern, Sammlung H. R. Hahnloser

»Der Ausblick auf das Kommende verdüstert sich, ich sehe durchaus keine glückliche Zukunft vor mir«, bekennt Vincent dem Bruder, nachdem er, zurückgekehrt in den Norden, unweit von Paris in Auvers-sur-Oise in einem ländlichen Gasthof Unterkunft gefunden hat, ärztlich betreut von Dr. Gachet, dessen Porträt er malt. Doch ungeachtet dieser düsteren Stimmung ist es sein fester Vorsatz, viel und tüchtig zu arbeiten und gar nicht an das zu denken, was er gehabt hat – »ich hoffe auch, es bleibt dabei, daß ich mich meines Pinsels soviel sicherer fühle als vor meinem Aufenthalt in Arles«. Er ist bemüht, ein Bauernmädchen als Modell zu bekommen, und schon Anfang Juli kann er dem Brief an den Bruder Theo eine Skizze dieses Bildnisses beifügen: »eine von einer Bäuerin, großer gelber Hut mit himmelblauer Bandschleife, sehr rotes Gesicht, Leibchen starkblau mit orange Punkten, als Hintergrund Kornähren«. Vor den vollen und warmen Tönungen des durch die Ähren gleichsam strukturierten Hintergrundes gewinnt ein Frauengesicht von ungezwungenem Ausdruck Leben, und seine Natürlichkeit und Einfachheit rücken es trotz aller Unterschiedlichkeit der malerischen Handschrift in die Nähe der frühen Bauernbilder van Goghs. Die Lebenskraft, die es ausstrahlt, bezeugt den unverbrüchlichen Glauben des Malers an die schlichte Größe des arbeitenden Menschen auch in diesen schweren Tagen voller Ungewißheit über das eigene Schicksal, voller Zweifel an der Möglichkeit eigenen Bestehens in dieser Zeit, »wo eine neue Gesellschaft sich innerhalb der alten entwickelt«. Darin ist es schließlich das Bekenntnis Vincent van Goghs zum Leben und zur Jugend, sein Vermächtnis an eine künftige Welt, die er in den Gestaltungen der einfachen, arbeitenden Menschen seiner Umgebung erahnte.



Bildnis Doktor Gachet.
Radierung. Mai/Juni 1890.
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller



28 Kornfelder

50 cm x 65 cm. Öl auf Leinwand. Gemalt Juni 1890.
Schweiz, Privatbesitz

»Ich bin ganz ausgefüllt von dieser unendlichen Ebene voller Getreidefelder an den Hügeln, uferlos wie das Meer, von zartem Gelb, zartem Grün mit dem zarten Violett eines umgepflügten, gejäteten Stückchens Land, das in regelmäßigen Abständen mit dem Grün der blühenden Kartoffelpflanzen getupft ist, und das alles liegt unter einem Himmel mit feinen blauen, weißen, rosafarbenen, violetten Tönen. Ich bin in einer Stimmung von fast zu großer Ruhe, und in der Stimmung, das zu malen« – berichtet Vincent aus Auvers der Mutter. Und er äußert Theo gegenüber die feste Überzeugung: »Diese Bilder werden euch sagen, was ich euch in Worten nicht sagen kann, nämlich was ich als gesund und kräftigend im Landleben empfinde.« Dennoch scheut er nicht den Versuch, »Traurigkeit und äußerste Einsamkeit auszudrücken«, lastet doch die Unsicherheit seiner Existenz wie ein drohendes Unwetter auf ihm. »Mein Leben ist an der Wurzel angegriffen, auch mein Schritt ist unfest und schwankend« – schreibt er dem Bruder. »Stellung nehmen und wirklich menschlich handeln«, das bleibt gerade im Angesicht der unverbrauchten Natur um ihn herum die entscheidende Forderung an sich und andere. Doch die Gesellschaft, in der Vincent van Gogh lebte, hatte für einen Künstler mit dieser humanistischen Gesinnung keinen Auftrag. »Was soll man machen?« – fragte Vincent am Ende seines Lebens, und er sah keinen anderen Ausweg als den Freitod – ein Entschluß, mit dem er, seine eigenen Worte verwirklichend, gegen die Gesellschaft protestierte und sein Künstlertum verteidigte. Dieses Künstlertum, seine unbestechliche Liebe zur Natur und zur Wahrheit erstrahlt bleibend gültig in seinen Werken, auch in dieser Landschaft, die Vincent van Gogh nur wenige Tage vor seinem Tode malte.



Landschaft
mit drei Bäumen.
Juni 1890.
Otterlo, Rijksmuseum
Kröller-Müller



Literaturhinweise

Kataloge

Faille, J. B. de la: The Works of Vincent van Gogh. Paintings and Drawings. Amsterdam 1970.
– Les Faux van Gogh. Paris et Bruxelles 1930.
– Vincent van Gogh (mit einem Vorwort von Charles Terrasse). Editions Hypérion. Paris 1939.
Scherjon, W., und de Gruyter, J.: Vincent van Goghs Great Period – Arles, St-Rémy and Auvers-sur-Oise (Complete Catalogue). Amsterdam 1937.
The Complete van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches. Herausgegeben von Jan Hulsker. Oxford 1980.

Briefe, Zeugnisse, Erinnerungen

Gogh, Vincent van: Sämtliche Briefe. 6 Bde. In der Neuübersetzung von Eva Schumann herausgegeben von Fritz Erpel. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1965–1968.
Letters of Vincent van Gogh. 1886–1890. Einführung von V. W. van Gogh. Faksimile-Ausgabe, 2 Bde. Amsterdam 1978.
Van Gogh in perspective. Herausgegeben von B. Welsh-Ovcharov (Zeugnisse und Kommentare). New Jersey 1974.
Erpel, Fritz: Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs. Berlin 1970 (mit zitierten Erinnerungen der Zeitgenossen an Vincent van Gogh).

Monographien, Biographien

Coquiot, G.: Vincent van Gogh. Paris 1923.
Duret, Th.: Vincent van Gogh. Paris 1916.
Elgar, F.: Van Gogh. Paris 1958.
Graetz, H. R.: The Symbolic Language of Vincent van Gogh. London 1963.
Hammacher, A. M., und Renilde: Van Gogh. Die Biographie in Fotos, Bildern und Briefen. Stuttgart 1982.
Huyghe, R.: Van Gogh. Paris 1958.
Liebau, H.: Vincent van Gogh. Leipzig 1965.
Meier-Graefe, J.: Vincent. 2 Bde. München 1928.
Nordenfalk, C.: Vincent van Gogh. New York 1953.
Perruchot, H.: Van Gogh. Eßlingen a. N. (o. J.).
Rewald, J.: Von van Gogh zu Gauguin. München, Wien, Basel 1957.
Szymańska, A.: Unbekannte Jugendzeichnungen Vincent van Goghs. Berlin 1967.
Tralbaut, M. E.: Van Gogh – Eine Bildbiographie. München 1958.
Weisbach, W.: Vincent van Gogh. Kunst und Schicksal. 2 Bde. Basel 1949 und 1951.

Abbildungsnachweis

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, T. 1, 3, 7, 9, 14, 20, 26, Abb. zu T. 2, 5–9, 13, 18, 24–28; Stedelijk Museum, Amsterdam, T. 4, 8, 11, 13, 24, 25, Abb. zu T. 3, 10, 11, 14, 16, 21, 22; Photo Giraudon, Paris, T. 2, 12; Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, T. 5; André Held, Ecublens/Lausanne, T. 15; The Barnes Foundation, Merion (Pa.), Abb. zu T. 17; Fine Art Engravers, London, T. 16, 21; Foto A. Dingjan, Den Haag, Abb. zu T. 4; Sammlung Nolst Trénité, Rotterdam, T. 6; Sammlung J. K. Thannhauser, New York, Abb. zu T. 15; Sammlung A. Wyler, New York, T. 10; Stephen C. Clark Collection, New Haven, T. 17; Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), T. 18; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Abb. zu T. 19; Institute of Art, Chicago, T. 22; Photo Brenwasser, New York, Abb. zu T. 23; Institute of Arts, Minneapolis, T. 23; Museum of Fine Arts, Boston, Abb. zu T. 20; Paul Schori, Bern, T. 27; Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Umschlagbild; VEB Verlag der Kunst, Dresden, T. 19; VEB Seemann-Verlag, Leipzig, Umschlag-Rückseite; Verlagsarchiv, T. 28, Abb. zu T. 12. Für die Abbildungen im einleitenden Text wurden die Vorlagen von den betreffenden Museen zur Verfügung gestellt.

6. Auflage
Lizenz-Nr. 414.235/61/85. LSV-Nr. 8156
Gestaltung: Henry Götzelmann

Printed in the German Democratic Republic
Gesamtherstellung: Grafische Werke Zwickau III/29/1
624 613 7 01400



Selbstbildnis, barhaupt, vor der Staffelei mit Palette und Pinseln. 1888

»Vincent van Gogh steht nicht so sehr außerhalb seiner Stammesart. Er ist ein echter Holländer, aus dem erhabenen Geschlecht des Frans Hals. Er ist in erster Linie, wie alle seine berühmten Landsleute, Realist – Realist im wahrsten Sinne des Wortes. Unabhängig von dem undefinierbaren Duft der Glaubhaftigkeit und des wirklich Gesehenen, den alle seine Bilder ausströmen, ist es die Wahl der Vorwürfe, die stete Bezogenheit der überschwenglichsten Töne, das gewissenhafte Studium kennzeichnender Merkmale, das ständige Suchen nach dem Wesentlichen eines jeden Dinges, sind es tausend bedeutungsvolle Einzelheiten, die seine tiefe, beinahe kindliche Aufrichtigkeit einwandfrei bestätigen, seine große Liebe zur Natur und zum Wahren – zu dem, was für ihn das Wahre ist.
In der gebieterischen Bejahung des Wesentlichen der Dinge, in der oft kühnen Vereinfachung der Formen, in der frechen Unbekümmertheit, mit der er die Sonne vor uns hinsetzt, in der stürmischen Bewegung seiner Zeichnung und seiner Farbe, ja, in den kleinsten Eigentümlichkeiten seiner Technik enthüllt sich eine große, männliche Natur, ein Wagemutiger, sehr oft roh und zuweilen von einfältiger Zartheit. Und überdies ist er ein Feuerkopf, ein Feind bürgerlicher Nüchternheit und Kleinlichkeit, eine Art trunkener Riese, mehr dazu geschaffen, Berge zu versetzen als mit Nippsachen zu hantieren.
Sein Pinselstrich im eigentlichen Sinn, sein unmittelbares Verfahren, die Farbe auf die Leinwand zu bringen, ist wie alles, was er selbst ist, leidenschaftlich-wild, wuchtig und sehr kraftvoll. Sein Pinsel arbeitet mit ungeheuer dickem Farbauftrag sehr reiner Töne, mit geschwungenen Strichen, die von geraden, starken Strichen gebrochen werden, mit einer – manchmal ungeschickten – Anhäufung schimmernder Kleckserei, und dies alles verleiht manchen seiner Bilder das solide Aussehen leuchtenden Gemäuers, das aus Kristallen und Sonne geschaffen ist ...
Vincent van Gogh ist zu einfach und zu subtil zugleich für den bürgerlichen Geist unserer Zeitgenossen. Völlig verstanden wird er stets nur von seinen Brüdern werden, von den Künstlern, die wahrhafte Künstler sind – und von den glücklichen unter den kleinen Leuten, unter den ganz kleinen Leuten, die durch Zufall den heilsamen Belehrungen der Laienschule entronnen sind.«
Albert Aurier 1890 im »Mercure de France«

Auf der Vorderseite: Die Zugbrücke (Pont de Langlois). 1888. 50 cm x 65 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum